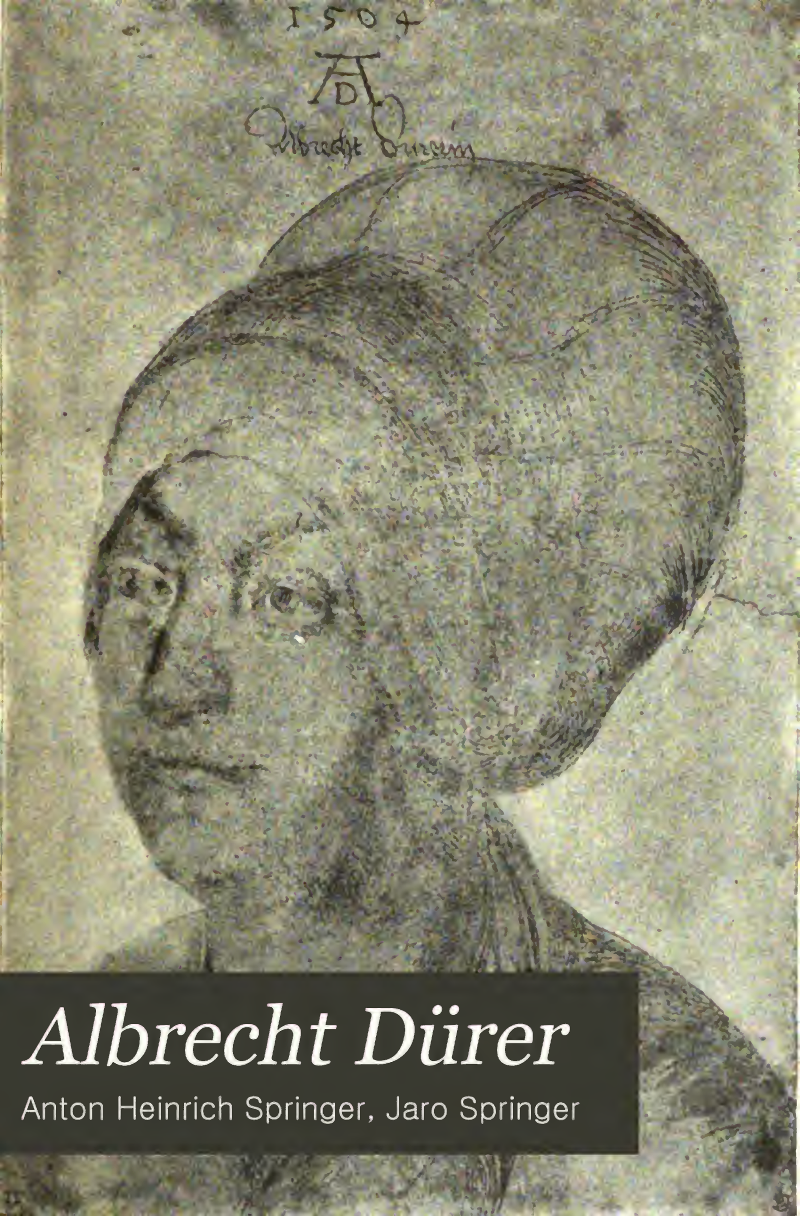


Albrecht Dürer

Anton Heinrich Springer, Jaro Springer



J. S. Morgan

ALBRECHT DÜRER

ALBRECHT DÜRER

VON

ANTON SPRINGER

MIT TAFELN UND ILLUSTRATIONEN IM TEXT



BERLIN

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

1892



Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



SEINER MAJESTÄT

DEM

KÖNIG ALBERT

VON

SACHSEN

IN TIEFSTER EHRFURCHT ZUGEEIGNET





I.

Was macht einen Künstler gross? Ist es allein eine stattliche Reihe vollendeter Werke, welche durch ihre Formenschönheit auch dann noch das Auge erfreuen und die Phantasie gefangen nehmen, nachdem ihr Inhalt gleichgültig geworden ist oder doch nicht mehr unmittelbar frisch zum Herzen dringt? Die Vollkommenheit der Darstellung durchbricht die Schranken, welche die Zeit sonst der vollen Wirkung einer künstlerischen That entgegenzustellen pflegt. Ihr danken die berühmten Schöpfungen der hellenischen Kunst und dann wieder zahlreiche Werke italienischer Meister aus dem sechzehnten Jahrhundert ihre dauernde Mustergeltung.

Mit solchem Massstabe gemessen wird Albrecht Dürer, den wir als unsern grössten Künstler preisen, gar manchen Ruhmestitel einbüssen. Selbst feurige Verehrer schütteln zuweilen bedenklich den Kopf über Dürers Gestalten, welche „Menschen und Grillen zugleich unser gesundes Gehirn zerrütten." Sie klagen, dass Dürer „sich nie zur Idee des Ebenmasses der Schönheit erheben konnte," und bekennen, dass seinem „unvergleichlichen Talente eine trübe Form und bodenlose Phantasie geschadet hat."

Kein Geringerer als Goethe sprach so harten Tadel aus. Aber Goethe, dessen Gedanken in der Jugend wie im Alter gern bei Dürer weilten, fand auch goldene Worte des Lobes. Er beugt sich vor der Gewissenhaftigkeit des alten Meisters. Die Welt, welche Albrecht Dürer sah, erscheint ihm bedeutend durch

Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihre innere Kraft und Ständigkeit.

Der „treffliche Mann," darauf läuft das Urteil hinaus, kann durchgängig nur aus sich selbst erklärt werden. So lenkt uns Goethe auf den richtigen Pfad zurück und giebt uns den wahren Massstab in die Hand, Dürers Natur und künstlerische Stellung zu begreifen.

Gross ist der Künstler zu nennen, welcher die überlieferten Gedankenkreise eines Volkes, die von Geschlecht zu Geschlecht vererbten Empfindungen in vollendete Formen kleidet, durch den reinen Hauch der Schönheit verklärt. Aber nicht minder gross ist auch der andere Künstler, welcher mit dem Einsatze seiner ganzen Persönlichkeit vorwärts strebt und, wenn die Volksseele von einer neuen Strömung erfasst wird, dieser aufmerksam folgt, sie in seine Phantasie aufnimmt und ihr einen künstlerischen Ausdruck verleiht. Der eine steht am Ende, der andere am Anfange einer Entwickelungsreihe. Zu welcher Gruppe Dürer gehört, darüber kann kein Zweifel herrschen. Er selbst hat wiederholt stetiges Arbeiten, ununterbrochenes Streben als seine Lebensaufgabe bekannt und in seinen Werken die feste Absicht, den klaren Willen, die Kunst in neue Bahnen zu lenken, bekundet.

Bei keinem Künstler unseres Stammes, bei wenigen Künstlern jenseits der Alpen tritt die Persönlichkeit so stark in den Vordergrund, wie bei Dürer. Was denkt er? Was will er? Das ist die Frage, welche bei der Betrachtung seiner Werke am häufigsten über die Lippen kommt. Gewiss besitzen Dürers Zeichnungen, Stiche, Schnitte und Gemälde mannigfache selbständige Reize und sprechen für sich. Dürer wäre ja kein echter Künstler gewesen, wenn ihm die formale Schönheit gleichgültig geblieben wäre. Ihre grösste Anziehungskraft gewinnen seine Werke aber doch dadurch, dass regelmässig hinter ihnen die Gestalt des Mannes, welcher sie geschaffen hat, hell emportaucht und unsern Blick gefangen nimmt. Wir lesen in ihnen wie in einem Spiegel, was in Dürers Seele vorgeht, und empfangen von ihnen vorwiegend persönliche Eindrücke. Dürers Leben war ein fortwährendes Ringen und Kämpfen, ein ununterbrochenes Vorwärtsschreiten. Als Denkmale des Kampfes, als

sprechende Zeugnisse der Entwickelung treten uns seine Schöpfungen in erster Linie entgegen. Alltäglich machen wir die Erfahrung, dass die Bekanntschaft mit Dürer anfangs Enttäuschungen bereitet. Vor allem, wer von der italienischen Kunst herkommt, findet in Dürers Werken fremdartige, seltsame Züge, welche er nicht gleich versteht, noch weniger in ihrer Notwendigkeit begreift. Erst wenn an die Stelle der Betrachtung vereinzelter Bilder der zusammenfassende Überblick seiner ganzen Thätigkeit tritt, wird die eigentümliche Natur Dürers, ihr Reichtum und ihre Grösse kund. Dann erst entdeckt man die schier unerschöpfliche Erfindungskraft, die wunderbare Gabe, dem einzelnen Gedanken oder Vorgang bei seiner Wiederholung immer neue Seiten abzugewinnen, die eindringliche Charakteristik, die gesteigerte Lebendigkeit der Gestalten. Alle vorzüglichen Eigenschaften der Werke strahlen auf den Künstler zurück.

Bleibt auch der Kern der künstlerischen Thätigkeit sich überall gleich, so erscheint doch die Neigung des Künstlers bald mehr der vollkommenen Durchbildung der Form zugewandt, bald stärker auf die scharfe Ausprägung der Gedanken gerichtet. Hier wird das Reich des Wissens gestreift, dort die Macht des Könnens erprobt. In dem einen Fall ergreift den Betrachter die Tiefe der Empfindung, die Kraft des Ausdrucks, und liegt die Wirkung besonders in der Erfindung und Zeichnung; im andern Fall fesselt die reine Schönheit, die edle Erhabenheit der Komposition und wird der Eindruck des Ganzen durch die freie Herrschaft über die technischen Mittel bedingt. Ob die eine oder die andere Neigung in der Thätigkeit des Künstlers vorwiegt, hängt zunächst und zumeist von seiner Natur, seiner Anlage und Geistesrichtung ab. Doch übt auch der Boden, auf welchem er steht, die Umgebung, in welcher er sich bewegt, gewichtigen Einfluss. Selbst der eigenwilligste Künstler lehnt sich am Beginn seiner Laufbahn an die Überlieferung an, liegt im Bann der herrschenden Sitte und der empfangenen Lehren. Ohne Kenntnis der Voraussetzungen, unter welchen er arbeitet, bleibt sein Wirken unverständlich. Und so muss auch der Erzählung von Dürers Leben und Schaffen die Schilderung, wie es unmittelbar vor seinem Auftreten mit der deutschen Kunst bestellt war, vorangehen.

Nach alter Gewohnheit fassen wir eine jede grössere Periode unserer Geschichte zu einer geschlossenen Einheit zusammen, heben in jeder ein Jahrhundert heraus, in welchem die Ideale des ganzen Weltalters erreicht, in vollkommener Weise verkörpert werden. Dieses Jahrhundert giebt uns den Massstab zur Abschätzung der

anderen Abschnitte des Weltalters in die Hand. Wir denken an eine Blüte, welche langsam ansetzt und dann wieder allmählich verwelkt. So umspannen wir die erste Hälfte unseres Jahrtausends mit dem gemeinsamen Namen des Mittelalters. Das dreizehnte Jahrhundert gilt als die Zeit der Blüte, während insbesondere das fünfzehnte Jahrhundert den Verfall der mittelalterlichen Bildung offenbart.

Auch im Kreise der künstlerischen Entwickelung. Und in der That, wer wird nicht willig den grossen Domen des dreizehnten Jahrhunderts den Preis vor allen Bauten der nächstfolgenden Jahrhunderte zugestehen, wer nicht offen bekennen, dass auch die Werke der älteren Plastik, namentlich in der Wiedergabe der feinen Gestalten einen gewissen Schönheitssinn bekunden, welchen die Schöpfungen des jüngeren Künstlergeschlechtes nur zu häufig vermissen lassen? Demnach wäre es nicht nur ungerecht, sondern auch falsch, wollte man unbedingt von einem Verfalle der Kunst im fünfzehnten Jahrhundert sprechen und die Meinung, die spätere Zeit habe einfach alte, schöne Muster verschlechtert und verdorben, zur Grundlage eines sachlichen Urteils nehmen. Ein lebenskräftiges Volk verzichtet niemals auf selbständiges Schaffen und lässt sich ausschliesslich an dem von den Vätern empfangenen Erbe genügen. Es strebt vielmehr auf eigenen Erwerb an, mag immerhin dadurch zunächst der überlieferte Besitz gestört werden. Sieht das Auge schärfer zu, so erblickt es neben Spuren des Absterbens auch die Keime neuer Bildungen. Das fünfzehnte Jahrhundert bestätigt diese Wahrnehmung. Vom Anfang bis zum Schlusse wird es von einer Doppelströmung durchzogen.

Das Verständnis für die geheimnisvolle Erhabenheit der gotischen Dome ist im Schwinden begriffen, der Eifer für ihre Weiterführung und Vollendung erlahmt. Noch stehen zu ihren Füssen die alten Bauhütten aufrecht; aber gerade diese sprengen die organische Verbindung zwischen den Schmuckteilen und den konstruktiven Gliedern am schroffsten und verwandeln jene in ein blosses Spiel. Eine rege Bauthätigkeit hört deshalb nicht auf. Sie wird nur in andere Landschaften verpflanzt, sie steigert sich sogar gegen früher in Städten und Dörfern. Die Mehrzahl unserer alten Dorfkirchen dankt dem fünfzehnten Jahrhundert das Dasein. Die Baubewegung, sonst von Fürsten, Bischöfen, vornehmen Klöstern besonders angeregt, dringt in die mittleren und unteren Kreise vor, bekundet dadurch einen Zug nach dem Volkstümlichen. Der gleiche Zug prägt sich

auch in der vermehrten Freude an reicher innerer Ausstattung der Kirchen aus. Über dem Altar steigt ein stattlicher, vielteiliger Schrein in die Höhe, geziert mit Schilderungen aus dem Leben Christi und Mariä, im Inhalt und in der Auffassung den Szenen verwandt, welche die öffentlichen Schauspiele den Bürgern vorführten. Zierliche Tabernakelhäuschen, reich geschnitztes Gestühl beleben den Chor; den Wänden treten zahlreiche Grabdenkmäler, lebenswahre Abbilder der Verstorbenen, vor; an einem Pfeiler des Mittelschiffes lehnt die Kanzel, gegen die frühere Zeit mächtig an Grösse und Prunk gewachsen. Sie ordnet sich schlecht der symmetrischen Kirchenanlage an, gewinnt immer mehr ein selbständiges, künstlerisches Dasein. Neben dem Altar fällt die Kanzel am stärksten in die Augen, die gesteigerte Bedeutung der Predigt im Gottesdienste versinnlichend. Mit der Freude an reicherer Einrichtung des Kircheninnern geht die Vorliebe für Anfügung kleinerer Nebenteile Hand in Hand. Der feste Zusammenhalt der bürgerlichen Gesellschaft durch den Zunft- und Familienverband spiegelt sich in der Stiftung zahlreicher Zunft- und Familienkapellen wieder. So schloss sich das kirchliche Gebäude dem bürgerlichen Leben enger an und gewann für weite Volkskreise einen traulichen, anheimelnden Charakter.

Bemerkenswert sind die Änderungen im Grundrisse und konstruktiven Aufbau. Die scharfe Trennung und starke Betonung des Chores verringern sich, durch den Wegfall des Kreuzschiffes treten Chor und Langhaus einander näher. Die gleich hohen Schiffe (Hallenform), die schlanken, weit abstehenden, unmittelbar in das Gewölbe übergehenden Pfeiler verleihen den Kirchen einen weiträumigen Charakter, führen dem Innern ein gleichmässiges, helles Licht zu. Die spätgotischen Kirchen machen vielfach einen nüchtern verständigen Eindruck, erscheinen mehr von einem bedächtig erwägenden Verstand als von einer hochfliegenden Phantasie angeregt. Die harmonische Durchbildung des Ganzen wird an ihnen oft schmerzlich vermisst. Während in der Konstruktion einzelner Teile, z. B. der Pfeiler, eine sparsame Einfachheit waltet, andere Teile, wie z. B. die Türme, plump und schwerfällig geformt sind, wird wieder an anderen, wie an Portalen, Giebeln, der Schmuck geradezu verschwendet. Das alte gotische System ist offenbar aus den Fugen geraten, aber zwischen den Fugen beginnen bereits Keime einer neuen Kunst zu spriessen. Ein fremdes Element dringt in den architektonischen Zierrat ein. Mannigfaches Baum- und Astwerk steigt an den Mauern empor, zu dem überlieferten geometrischen

Ornament gesellen sich Blumen, Blätter und Ranken, im Rankengeflechte treiben Kinder ihr munteres Spiel. Naturfreude und Natursinn halten in das Reich der dekorativen Kunst ihren Einzug. Dadurch wird die Verbindung mit den anderen Künsten eingeleitet. Denn auch in der Malerei und Plastik treten die Erscheinungen des Lebens näher an das Auge des Künstlers heran und wird die Lust an sinnlich wahrer, anschaulicher Schilderung der Dinge rege. Liegt auch der Mehrzahl der Bilder noch immer eine lehrhafte Absicht zu Grunde, so überwiegt doch die Erzählungskunst. Die heiligen Ereignisse der Vorzeit werden an die Gegenwart dicht herangerückt, mit lebenswahren Zügen ausgestattet. Eingeflochtene Nebenumstände erlauben eine breitere Ausmalung der Handlung und machen sie wahrscheinlicher; der stärkere Ausdruck der Empfindung und Leidenschaft führt den handelnden Personen Fleisch und Blut zu.

Mächtige Wandlungen haben sich im Laufe der Jahrhunderte in den Kreisen der Phantasie vollzogen. Die Kraft, auch ganz abstrakte Sprüche der Psalmen, der Prophetenbücher und Apostelbriefe sinnlich greifbar zu gestalten, war geschwächt, die Kunst, das Alte und Neue Testament nach ihren tieferen Wechselbeziehungen symbolisch zu deuten, beinahe verschollen. Für solche Darstellungen, reich an Lehrweisheit und wunderbarer Gedankenverkettung, wie sie uns in Wandgemälden des zwölften Jahrhunderts entgegentreten, fehlte jetzt das unmittelbare Verständnis im Volke. Auf die historische Auffassung erschien vornehmlich der Geist gerichtet, der dramatische Ton wurde am liebsten angeschlagen. Die gleichlaufende Entwickelung unserer Poesie beweist, dass die Veränderungen im Vorstellungskreise nicht zufällig und vorübergehend waren, sondern im Volksgrunde wurzeln und einem festen Gesetze folgen.

Rüstig schritten die Künste an das Werk, die neuen Aufgaben zu lösen; allen voran die Malerei. Am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts stand sie gegen die Plastik zurück, am Schlusse desselben hat sie nicht allein die Herzen des Volkes erobert, sondern auch ihre besondere Fähigkeit im Dienste der herrschenden Phantasierichtung dargethan. Die steigende Gunst, welche die Tafelbilder gewinnen, deutet bereits auf eine heimlichere Bestimmung der Gemälde hin. Sie sollen in der Ruhe genossen werden, müssen dann aber auch eine sorgfältigere, in allen Einzelheiten genauere Ausführung erfahren. Das setzt eine schärfere Auffassung der Natur voraus und lässt das Ziel vollkommener Treue und Wahrheit erkennen. Als Bindemittel der Farben wird immer ausschliesslicher

das Öl benutzt, dessen Eigenschaften das Streben nach lebendigem Scheine namhaft fördern. Die längst bekannte, aber wenig ausgenutzte Ölmalerei hätte nicht im fünfzehnten Jahrhundert so rasch allgemeinste Verbreitung gefunden, wenn nicht der Zug nach naturfrischer Darstellung in der Phantasie so mächtig geworden wäre. Den Tafelbildern stellen sich alsbald noch andere technische Weisen mitbewerbend zur Seite, welche der volkstümlichen Fühlung der Kunst zum Durchbruche verhelfen: die Erfindung des Holzschnittes und Kupferstiches wendet das Schicksal der deutschen Kunst, ähnlich, wie die Erfindung des Buchdrucks auf den Gang der litterarischen Bildung entscheidenden Einfluss gewonnen hat. Wenn an einem Tage mehr gedruckt wurde, als ehedem in einem Jahre geschrieben werden konnte, so lernte durch Holzschnitte und Kupferstiche der kleine Mann auf dem Markte, auf einer Heiltumsfahrt mehr Bilder kennen, als er sonst in seinem ganzen Leben geschaut hatte. Leselust und Bilderfreude gingen Hand in Hand. Jetzt erst dringen bildliche Darstellungen in die weitesten Kreise, so dass das Bild (Brief) an der Wand zu dem gewöhnlichen Hausrate gerechnet wird.

Die rasche und wohlfeile Herstellung der Blätter führte naturgemäss zu einer Vermehrung der Bilderkreise. Alles, was durch Linien und Striche versinnlicht werden kann, alles, was sich in die Zeichnung übertragen lässt, die ganze religiöse und profane Welt, was die Neugierde lockt und die Seele erhebt, das Ernsttragische und Derbkomische, das Reich wilder Leidenschaften und stiller Empfindungen, wird nun dem Auge zugeführt. Der Wetteifer, neues zu bringen, sowie die Schranken, welche die Technik des Kupferstiches und Holzschnittes der Wiedergabe täuschenden Lebensscheines setzt, brachten es mit sich, dass die Künstler den grössten Nachdruck auf die Erfindung legten. Auf doppelte Art äusserte sich die Kraft und Lust zu erfinden. Vorstellungen und Handlungen, deren bildliche Darstellung bisher nicht versucht worden war, werden im Stiche und Schnitte zum erstenmale verkörpert, oder wenn sie bereits bekannt waren, durch die veränderte Komposition in ein neues Gewand gekleidet. Weiter aber nutzt der Künstler die schmiegsame Natur des Zeichenstiftes und Stichels nach Kräften aus und setzt sich die grösste Schärfe des Ausdruckes, die feinste Zuspitzung des Charakters der einzelnen Gestalten zum Ziele. So kommt der Formensinn, wenn auch in anderer Art, als in der Ölmalerei, gleichfalls zur vollen Geltung.

So reich und so kühn gegen neue Ziele vordringend sich die deutsche Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts dem Auge auch darstellt, so bietet sie doch kein Bild der Reife oder wohl gar der Vollendung. Sie bleibt vielfach noch in den Anfängen stecken und kann innere Widersprüche nicht völlig überwinden. Die überlieferten Anschauungen und Formen sind in diesem Zeitalter der Gärung und des Kampfes erschüttert worden und in Schwanken geraten, die neue Kunstweise entbehrt noch des festen Grundes. Was noch zugelernt und viel weiter entwickelt werden musste, das war in erster Linie das Masshalten, die Harmonie. Sie fehlt den Bauwerken, an welchen die Glieder und Teile nicht in rechtem Einklange stehen, Üppigkeit und nüchterne Strenge sich mischen. Sie wird noch stärker in den Bildwerken vermisst. Die Freude an wahrheitsgemässer Schilderung verleitet zur breiten Ausmalung roher Leidenschaften, zur Übertreibung des Ausdruckes und der Empfindungen. Die wüsten Gesellen der Fastnachtsspiele, die Teufelsfratzen der Mysterien leben auch im Kreise der bildenden Künste. Der Natursinn ferner beherrscht noch nicht die ganze Phantasie. Während für die einen Gestalten die überlieferten Typen gelten, fusst die Wiedergabe anderer schon auf scharfer Naturbeobachtung. Frauenbilder, wie z. B. die Madonna, dann das Christkind gehen noch selten auf ein eindringliches Naturstudium zurück. Das letztere selbst wird auf die genauere Kenntnis der Geberdensprache beschränkt, den richtigen Verhältnissen, den schönen Formen der Körper geringere Aufmerksamkeit geschenkt. Wie die Anordnung und Gruppierung der Figuren zwar meistens klar und deutlich, aber selten fein und frei ist, so erscheinen die einzelnen Gestalten wohl lebendig im Ausdrucke, aber gar häufig schlecht proportioniert. Selbst bei tüchtigen Meistern, wie Adam Kraft und Michael Wohlgemuth, stösst man auf kurze Beine und lange Oberleiber, bald zu grosse, bald zu kleine Köpfe, starke Hände und Füsse, aber magere, schwächliche Arme und Beine. Dass die Gewänder bei der Haltung und Bewegung der handelnden Personen mitsprechen sollen, bleibt gleichfalls vielen Künstlern unverständlich.

Um die Kunst weiter zu führen, that ein Mann not, welcher bei klarer Einsicht in die vorhandenen Schwächen die Abhilfe als seine persönliche Sache erfasst, den Widerstreit der Richtungen in sich selbst tapfer bekämpft und seine ganze Kraft für den Sieg der neuen Kunstweise einsetzt. Ein Mann that not, dessen immer reger Natursinn auch das Kleinste und Feinste in der äusseren Welt

achtet, dessen Wahrheitsliebe das künstlerische Gewissen schärft, der aber über der Fülle der Erscheinungen nicht die festen Regeln der harmonisch schaffenden Natur vergisst, in ihrer Erkenntnis und Ergründung sein Lebensziel findet. Ein Mann that endlich not, dessen Phantasie so reich mit künstlerischen Gedanken gesättigt ist, dass die zeichnenden Künste, insbesondere der Holzschnitt und der Kupferstich, welche die erfinderische Kraft geradezu herausfordern, jetzt erst zu ihrem vollen Rechte gelangen.

Dieser Mann war Albrecht Dürer. Die Erzählung von seinem Leben deckt sich mit der Geschichte unserer Kunst in einer schicksalschweren Zeit.





II.

Die Nachrichten über Dürer fliessen reich genug, jedenfalls viel reichlicher als über die anderen deutschen Künstler seiner Zeit. Dürer selbst hat am Abend seines Lebens (1524) nach Aufzeichnungen des Vaters eine kurze Familienchronik zusammengestellt und in einem leider nur in wenigen Bruchstücken erhaltenen „Buche“ wichtigere Ereignisse aus seinem Leben verzeichnet. Es liegen ferner Briefe und ein Reisetagebuch von ihm vor. Ausserdem wissen die Landsleute mancherlei von ihm zu erzählen. Er war allmählich ein berühmter Mann geworden, lebte im Munde der Menschen und wurde von den besten und hervorragendsten Zeitgenossen oft und laut gepriesen. Freilich belehren uns diese Quellen zumeist nur über Dürers äussere Verhältnisse. Diese aber waren einfacher Art. Abgesehen von seiner Wanderschaft, welche ihn vier Jahre (1490 bis 1494) von der Heimat fern hielt, hat er nur zwei grössere Reisen unternommen. Die eine, vom Winter 1505 bis zum Frühlinge 1507, führte ihn nach Venedig, die andere (Juli 1520 bis Juli 1521) nach den Niederlanden. Die übrige Zeit verbrachte er still und ruhig bei der Arbeit. Zum Glücke besitzen wir ausser den Nachrichten über den äusseren Lebenslauf auch eine genauere

Kunde über seine Grundsätze, Anschauungen und künstlerischen Ziele, doppelt wertvoll bei einem Manne, dessen Seelenleben sich so reich und tief gestaltet hatte.

Solange Dürer lebte, arbeitete er unablässig an seiner Ausbildung. Konnte er die Vollkommenheit nicht erreichen, so wollte er ihr doch näher kommen. Von jedem Werke legte er sich strenge Rechenschaft ab; er bereitete es nicht allein sorgfältig vor, sondern unterwarf es auch nach seiner Vollendung einer genauen Prüfung. Er verglich es mit älteren Schöpfungen, schritt, wenn ihm die Lösung der Aufgabe nicht zusagte oder neue Seiten sich darboten, zu ihrer Wiederholung. Die gewonnene Einsicht fasste er gern in allgemeinen Sätzen und Regeln zusammen und legte sie schriftlich nieder, auch zu Nutz und Frommen des jüngeren Geschlechts. Denn Dürer fühlte in sich den Beruf eines Reformators. Was er mühsam, durch Selbsterfahrung, erlernt und gewonnen hatte, sollten die Kunstgenossen als sicheren Leitfaden besitzen. Viele Jahre lang beschäftigte sich Dürer mit der Erforschung der Regeln, welche der Künstler seiner Formensprache zu Grunde legen soll. Als er starb, hatte er erst zwei Schriften: die „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern" und den „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken" in Druck herausgegeben und eine dritte, seine bedeutendste Schrift: „Die vier Bücher menschlicher Proportion" für den Druck erst vorbereitet. Ein noch umfassenderes Werk: „Speise für Malerknaben" blieb in den Anfängen stecken. Nur einzelne Gedanken und flüchtig hingeworfene Ansätze haben sich handschriftlich erhalten. Alle diese Schriften gehen von selbsterworbener Erfahrung und Überzeugung aus und schlagen häufig einen persönlichen Ton an. Sie sind daher eine unschätzbare Quelle, um Dürers Natur und inneres Wesen vollkommen zu begreifen und werden mit Recht als Selbstbekenntnisse aufgefasst.

Dürers Geschlecht wurzelt in Ungarn. Hier, in einem bei Grosswardein gelegenen Dörfchen, Eytas, nährten sich seine Altvordern von der Viehzucht. Der Grossvater, Anton Dürer, übersiedelte nach dem benachbarten Marktflecken Gyúla, wo er das Goldschmiedhandwerk trieb und ihm 1427 ein Sohn, Albrecht, der Vater unseres Dürer, geboren wurde. Ob in den Adern des Dürergeschlechtes magyarisches Blut floss, wie zuweilen behauptet wird, lässt sich nicht sicherstellen. Dass Albrecht der Ältere, welcher gleichfalls Goldschmied war, als junger Geselle nach Deutschland und den

Niederlanden wanderte, um hier sein Glück zu versuchen, macht die deutsche Abstammung wahrscheinlich, setzt jedenfalls die Kenntnis deutscher Sitte und Sprache voraus. Die Wanderlust und der Handwerkstrieb waren ohnehin unter den Deutschen heimischer als unter den Magyaren. Am 3. Juli 1455, als gerade Philipp Pirkheimer auf der Burg Hochzeit hielt und unter der grossen Linde ein grosser Tanz war, durchschritt Albrecht Türer, wie er sich schrieb, das Thor in Nürnberg. In der Werkstätte des Goldschmieds Hieronymus Holper fand er Beschäftigung, in dessen Hause später die Braut. Nachdem er zwölf Jahre als Geselle gedient hatte, heiratete er 1467 des Meisters fünfzehnjähriges Töchterlein Barbara und trat in die Goldschmiedzunft ein. Kindersegen und Kindersterblichkeit kehrten, wie es damals gewöhnlich war, in gleichem Masse in Dürers Haus ein. Von achtzehn Kindern, welche ihm die Hausfrau in fünfunddreissigjähriger Ehe schenkte, erreichten nur drei ein hohes Alter.

Proben seiner Kunstfertigkeit als Goldschmied besitzen wir nicht mehr; ein einziger Brief, von Linz, 24. August 1492 an seine „liebe Barbara" gerichtet, bleibt, von der Schilderung, welche der Sohn vom Vater entwarf, abgesehen, die einzige uns erhaltene Urkunde. Handelsgeschäfte scheinen die Reise veranlasst zu haben. Er schreibt, dass „sein gnädiger Herr" nach ihm in die Herberge geschickt habe, und er ihm „die Bilder" (doch wohl nicht gemalte Tafeln, sondern getriebene oder gravierte Goldschmiedarbeiten) habe aufbinden müssen, welche Seiner Gnaden gar sehr gefielen. Der Schluss des Briefes lautet: „Ich hoffe, ich will gar bald bei Dir sein. Gott helfe mir mit Liebe wieder heim. Jetzt nichts mehr. Grüsse mir das Hausgesinde alle gar sehr und sprich zu den Gesellen, dass sie fleissig thun, ich will wieder in sie verdienen und lass Dir meine Kinder mit Fleiss empfohlen sein und sprich, dass sie fein sein."

Diesem einfach biedern Manne, dessen „tägliche Rede", wie der Sohn versichert, „zu den Kindern war, dass sie Gott lieb haben sollten und treulich gegen ihren Nächsten handeln", wurde am 21. Mai 1471 unser Albrecht Dürer geboren. Pate stand der berühmte Buchdrucker Anton Koburger.

Die Schicksale in seiner frühesten Jugend mag Dürer selbst mit eigenen Worten erzählen. „Sonderlich hatte mein Vater an mir ein Gefallen, denn er sah, dass ich fleissig in der Übung zu lernen war. Darum liess mich mein Vater in die Schule gehen.

Und da ich schreiben und lesen gelernt hatte, nahm er mich wieder aus der Schule und lehrte mich das Goldschmiedwerk. Und als ich nun säuberlich arbeiten konnte, trug mich meine Lust mehr zu der Malerei denn zu dem Goldschmiedwerk. Das hielt ich meinem Vater vor, aber er war nicht wohl zufrieden, denn ihn reuete die verlorene Zeit, die ich mit Goldschmiedslehre hatte zugebracht. Doch liess er es mir nach und da man zählte nach Christi Geburt 1486 am S. Andreastage (30. Nov.), versprach mich mein Vater in die Lehrjahre zu Michael Wohlgemuth, drei Jahre lang ihm zu dienen. In der Zeit verlieh mir Gott Fleiss, dass ich wohl lernte, aber viel von seinen Knechten leiden musste. Und da ich ausgedient hatte, schickte mich mein Vater hinweg und ich blieb vier Jahre aussen, bis dass mich mein Vater wieder forderte. Und als ich in 1490 Jahre hinwegzog nach Ostern, darnach kam ich wieder, als man zählte 1494 nach Pfingsten."

Zwei Meister, der Vater und dann Wohlgemuth, lenkten also die ersten Schritte Dürers auf den Kunstpfad. Müssig erscheint die Frage, was Dürer bei dem Vater gelernt hat, da wir von der künstlerischen Thätigkeit des letzteren nichts wissen. Unfruchtbar ist auch die Erörterung, was Dürer der persönlichen Unterweisung durch Wohlgemuth oder dessen Gesellen verdanke. Dass er die letzteren mit den kurzen, harten Worten abspeist: er hätte viel von den Knechten leiden müssen, spricht nicht für ein besonders inniges Verhältnis zu ihnen oder für eine dankbare Anerkennung ihrer Verdienste um seine künstlerische Erziehung. Dagegen bewahrte er stets dem alten Wohlgemuth ein freundliches Andenken und zeichnete des Lehrers Kopf noch einige Jahre vor dessen Tode mit sichtlicher Liebe und Sorgfalt. Handwerksmässige Erziehung, wie sie in jener Zeit üblich war, drängte die feineren persönlichen Einflüsse zurück. Wohlgemuth war auch nach den uns vorliegenden alten Zeugnissen nicht ein Mann, welcher sich über die Kunst besondere Gedanken machte und die Seele des Lehrlings in gärende Unruhe versetzte. Das Beste ist, wir halten uns an die erhaltenen Kunstproben aus Dürers frühester Jugend. Er war dreizehn Jahre alt, als er sich selbst vor einem Spiegel mit dem Silberstifte konterfeite. Das Papierblatt, in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien (Albertina) bewahrt, zeigt eine noch unsichere Hand und eine gewisse, durch die Schwierigkeit der Aufgabe gesteigerte Befangenheit. Hand und Nase sind zu lang ausgefallen, die Augen blicken starr und stumm. Immerhin offenbart sich schon

in diesem Erstlingsversuche die Gabe scharfer Beobachtung. Das Charakteristische des Dürerkopfes tritt deutlich zu Tage, die feineren Porträtzüge, Mund, Wangenlinien werden schon genau festgehalten. Ebensowenig vergisst er an dem losen, weitärmeligen Rocke die einzelnen Falten sorgfältig und treu wiederzugeben. Ein Selbstporträt ist seine früheste bekannte Zeichnung. Einige Jahre später hat er sich noch einmal mit der Feder auf einem vom Münchener Kabinett jüngst erworbenen Blatte verewigt. Fröhlich traben zwei junge Gesellen auf plumpen Rossen über das Feld. Der eine, ein Krauskopf, erhebt den mit einer kurzen Peitsche bewaffneten Arm, als wollte er das nahe Reiseziel begrüssen. Der andere im kurzen Lendner hat mit seinem Pferde, welches den Kopf zwischen die Beine stecken will, zu thun. Langes Haar fällt zu beiden Seiten des Kopfes herab, eine weiche Mütze deckt den letzteren. So flüchtig die Zeichnung auch ist, so klingen doch die Züge unseres Dürers deutlich an. Man erinnert sich der „alten Kappe," welche er nach den Imhofschen Inventarien 1492 trug und meint, eine auf der Wanderschaft rasch hingeworfene Skizze in den Händen zu halten. Nicht genug davon. Er hat sein Selbstbildnis auch in dem ältesten bisher nachgewiesenen Kupferstich, in ein Studienblatt mit der Doppeldarstellung Adams und Evas, gleichsam eingeschmuggelt, Adam die eignen Züge geliehen. Mit dem Stifte, der Feder, dem Stichel und dem Pinsel hat er sich in seiner Jugend verewigt.



Als er noch auf der Wanderschaft sich befand (1493), malte er auf einem Pergamentblatte mit dünner, fast schattenloser Farbe sein Brustbild. (Bis jetzt in der Sammlung Felix in Leipzig.) Er ist nach der neuesten Mode gekleidet. Ein rotes Mützchen sitzt keck auf dem Kopfe; das Haar, nicht von Natur gelockt, hängt in langen Strähnen bis zur Schulter herab. Das fein gefältete, verschnürte, weitausgeschnittene Hemd lässt Hals und einen Teil der Brust frei, das Wams besteht eigentlich nur aus Schulterstücken und geschlitzten Ärmeln. In der Rechten hält er eine Blume, die sogenannte Männertreue. Die malerische Ausführung ist wohl sorgsam, die Zeichnung, namentlich der Hände, ungleich sichrer und gewisser. Fünf Jahre später konterfeite er sich noch einmal nach dem Spiegel (Madrider Museum). Die Haltung und die Tracht sind

beinahe die gleichen, wie auf dem früheren Bilde; nur ist Dürer männlicher, der Bart stärker, das Haar geringelter geworden. Das



Dürers Selbstbildnis. Gemälde im Museum zu Madrid.

Porträt erscheint nicht vom Augenblick eingegeben, sondern in Zeichnung und Farbe bereits sorgfältiger vorbereitet. Auch in der Behandlung des Hintergrundes — die Gestalt hebt sich von der dunkeln Wand ab, durch das Fenster gewinnt man einen Blick in

das Freie — offenbarte sich die bewusste Anlehnung an gleichzeitige Bildnisse. Zuerst befremdet diese Vorliebe für die Wiedergabe der eigenen Züge. Aber so wenig wie bei Rembrandt, mit welchem er diese Neigung teilt, liegt die Wurzel in kleinlicher Eitelkeit. Wohl durfte er stolz sein auf sein edel geschnittenes regelmässiges Antlitz; wohl mochte er sich an seinem schmucken Aussehen freuen. Noch lachte ihm die Zukunft entgegen, noch hatte er keine herben Erfahrungen gesammelt. In Wahrheit trieb ihn zu diesen Selbstporträten künstlerischer Eifer. Wie Rembrandt an dem eigenen Kopfe malerische Aufgaben löste, den Zauber des Helldunkels erlernte, ebenso schärfte Dürer in den Spiegelbildern das Auge und den Formensinn und bemühte sich Kopf, Hände und Gestalt auf einem festen Grunde aufzubauen.

Was sonst an Jugendarbeiten vorliegt, zeigt bald den bescheidenen Anschluss an ältere Vorbilder, bald den mutigen Versuch, die Gestalten und Gruppen dem unmittelbaren Leben zu entlehnen. Die Federzeichnung z. B. vom Jahre 1485 im Berliner Kupferstichkabinett, welche die Madonna mit dem Christkind unter einem Thronhimmel sitzend darstellt, und zwei psaltierenden Engeln zur Seite, geht auf die Zeichnung (oder den Stich?) eines älteren Meisters zurück. Die drei Landsknechte dagegen, in eifrigem Gespräche, auf ihre langen Spiesse sich stützend, begriffen (Berlin) oder der Reiterzug, welcher aus einem Hohlweg herauskommt und lebhaft das Ziel der Reise, eine Stadt im Hintergrunde, begrüsst (Bremer Kunsthalle), müssen wir als den Widerschein wirklicher Vorgänge auffassen. In den unruhigen Zeitläuften lenkte sich die Aufmerksamkeit der Menge stärker als jemals auf die äusseren Ereignisse und stieg die Neugierde, zu erfahren, was in weiten Ländern, bei fernen Völkern vorgehe. Türken und Landsknechte wurden interessante Persönlichkeiten. Dank dem Holzschnitte und Kupferstiche gebot jetzt die Kunst über reiche Mittel, diese und ähnliche volkstümliche Vorstellungen zu verkörpern. Auch Dürer huldigte in den beiden aus dem Jahre 1489 stammenden Federzeichnungen dem gleichen Hange. Sie wetteifern nicht nur gegenständlich mit gleichzeitigen Stichen, sondern lehnen sich auch in der fremden Behandlung an sie an. Die Umrisse werden fest und scharf gezogen, feine, parallel laufende Striche ihnen entlang geführt, die Schatten durch Kreuzstriche verstärkt. Demnach lässt sich Dürers Können bei dem Austritte aus Wohlgemuths Werkstätte also umgrenzen. Im Anschluss an den Lehrer und an die allgemein beliebte Kupfer-

stichweise entwickelt Dürer seine Zeichenkunst. Auch wenn er zum Pinsel greift, taucht er ihn gern in Wasserfarben, liefert auf Papier, Pergament oder Leinwand kolorierte Zeichnungen. Von einer besonderen malerischen Begabung merkt man nichts und auch seine eigentümliche Natur tritt noch nicht klar und scharf zu Tage. Die entscheidende Wendung in seinem Schicksal führte erst die Wanderschaft herbei.

Zwei Ziele derselben sind durch Überlieferung beglaubigt: der Elsass und Venedig. Nach dem Elsass zog ihn der Ruf des Kolmarer Meisters: Martin Schongauer, welcher durch seine zahlreichen, weitverbreiteten Kupferstiche auf das jüngere Geschlecht grossen Einfluss übte. Er traf Martin nicht mehr am Leben. Er hielt sich aller Wahrscheinlichkeit nach die letzte Zeit in Breisach auf und starb hier 1491. Doch wurde er „von dessen Brüdern gütig aufgenommen und freundlich gehalten“. Da diese Goldschmiede waren, so konnten sie Dürer nicht wesentlich fördern. Jedenfalls wurde Dürers Phantasie von der Kunstweise Martins nicht tief berührt, mochte er auch den älteren Meister zeitlebens in hohen Ehren halten und Einzelnheiten der Linienführung ihm abgelernt haben. Ganz anders mächtig wirkt Venedig auf ihn. Was bewog ihn, den damals einem deutschen Maler noch ungewohnten Weg über die Alpen einzuschlagen? Niederländische Maler und niederländische Werke hatten diesen Weg seit 1450 öfter gefunden. Das begreift sich. Sie boten den Augen der Italiener schon durch die neue Technik, den trefflichen Gebrauch der Ölfarben, den Glanz und die Leuchtkraft des Kolorits, die wunderbare Wahrheit, mit welcher auch das kleinste Gerät wiedergegeben wurde, einen grossen Genuss. Die Freskomalerei hatte bis dahin die besten Kräfte der Italiener in Anspruch genommen, die Tafelmalerei war erst in langsamer Entwickelung bei ihnen begriffen. Hier nun erblickten sie wahre Juwelen der Klein- und Feinmalerei und lernten die Reize malerischer Behandlung zuerst kennen. Der junge Geselle aus Nürnberg war nicht in der Lage, durch die Malerei in Italien Brot und Ehre zu gewinnen. Mit der Kenntnis der Ölfarben war es bei ihm noch nicht glänzend bestellt. Nach mehrere Jahre lang zog er Wasser- und Leimfarben jenen vor.

Was lockte ihn gerade nach Venedig? Gleich Augsburg und anderen deutschen Städten unterhielt auch Nürnberg einen lebhaften Handel mit Venedig, wo das deutsche Kaufhaus den Mittelpunkt des Verkehres bildete. Keinem Nürnberger Kinde klang Venedigs

Name fremd in den Ohren und das Venetianer Sprichwort: Alle Deutschen sind blind, nur die Nürnberger einäugig, verlor für den Bürger der Pregnitzstadt viel von seinem süsssauern Geschmacke. Lag doch darin eine Anerkennung des berühmten „Nürnberger Witzes.“ Ausser den Kaufleuten brachten auch die Patriziersöhne und Gelehrten, welche die Universität Padua besuchten, mannigfache Kunde von der mächtigsten und reichsten Stadt Italiens. Noch ein anderer Stand knüpfte ein festes Band zwischen Venedig und Nürnberg. Keine italienische Stadt hatte sich des Buchdruckes so eifrig angenommen, wie Venedig, der internationale Buchhandel hier seinen Hauptsitz aufgeschlagen. Die deutsche Stadt, welche in dieser Hinsicht die regsten Beziehungen mit Venedig unterhielt, war nächst Augsburg aber Nürnberg. Mit der Buchhändler- und Buchdruckerwelt kam Dürer durch seinen Paten Anton Koburger, den berühmten Nürnberger Drucker, in nähere Berührung. Auch sonst hatte er mannigfache Gelegenheit zu erfahren, dass Drucker, sowie die ihnen nahe verwandten Formschneider und Zeichner für den Holzschnitt in Italien auf reiche Beschäftigung hoffen durften. Diese Hoffnung lenkte Dürers Schritte nach Venedig. Mit unbedingter Sicherheit lässt sich das zwar nicht beweisen, da uns alle Urkunden fehlen. Eine Thatsache spricht aber namentlich zu gunsten dieser Vermutung. Dürer schloss sich in Venedig am engsten an Jacopo de' Barbari an. Als Maler hat Jacopo einen so geringen Ruhm erworben, dass er bei seinen Landsleuten beinahe ganz in Vergessenheit geriet. Um so grösser war dagegen sein Ansehen bei den Kunstfreunden diesseits der Alpen, nicht allein bei dem Nürnberger Kaufherrn Anton Kolb, der ihn für den besten Maler der Welt hielt, sondern auch bei Kaiser Max, in dessen Diensten er 1500 bis 1504 als „contrafeter und illuminist“ stand. Jacopo übersiedelte um die Wende des Jahrhunderts nach Nürnberg und verlebte seine letzten Lebensjahre als Hofmaler der Erzherzogin Margarete in den Niederlanden, wo er nach 1512 starb.

Es überrascht vielleicht, dass Dürer sich an keinen besseren Maler anschloss. Aber gerade Jacopo de' Barbari besass mehrere Eigenschaften, welche den engeren Verkehr mit dem deutschen Malergesellen erleichterten. Fragen wir die von Jacopo erhaltenen, freilich erst aus seiner späteren Zeit stammenden Gemälde (Weimar, Augsburg, Dresden), so entdecken wir in dem „Illuministen“ einen Feinmaler, welcher in der Behandlung des Haares, in der Auflösung der Masse in einzelne zarte Ringellinien, in dem flüssigen

Auftrage der Farben, in der Strichelung der Halbschatten an Dürers ältere Weise erinnert. Auch in der Vorliebe für die bis in das Kleinste genaue Wiedergabe der Tierkörper, besonders der fein befiederten und behaarten, stimmen beide miteinander überein. In welchem Masse der eine der Spendende, der andere der Empfangende war, wie viel der ersten Begegnung, wie viel dem späteren (1500—1504) Zusammenleben in Nürnberg gutgeschrieben werden muss, kann natürlich nicht mehr entschieden werden. Immerhin bleibt ein gewisser verwandter Zug bestehen, welcher Dürers nähere Beziehungen erklärt, zumal Jacopo de' Barbari eine Werkstätte für den Holzschnitt und Kupferstich unterhielt, in welcher Dürer leicht Beschäftigung finden konnte. Dieser Jacopo de' Barbari oder Jakob Walch (d. h. der Wälsche), wie ihn später die Nürnberger nach seiner Herkunft tauften, ist offenbar derselbe Mann gewesen, welchem Dürer den ersten Einblick in die Lehre von den rechten Massen und Verhältnissen verdankt. „Ein Mann, Jakobus genannt, von Venedig geboren," so schrieb er später, „wies mir Mann und Weib, die er aus dem Masse gemacht hatte und ich in dieser Zeit lieber sehen wollte, was seine Meinung wäre, denn ein neues Königreich. Aber ich war in derselben Zeit noch jung und hatte nie von solchen Dingen gehört." So früh kam in Dürer der Wissenstrieb zum Durchbruche und regte sich die Lust, den mannigfachen Naturformen auf den Grund zu kommen.

Ausser Jacopo de' Barbari übte noch ein anderer italienischer Meister tiefen Einfluss auf seine Phantasie. Auch dieser gehörte nicht der strengen venetianischen Künstlergemeinde an und stand abseits der Strömung, welche in Venedig allmählich den Sieg gewann. Das war Andrea Mantegna, dessen Werke wir in Padua und Mantua bewundern. Ein persönlicher Verkehr fand nicht statt; auch die Fresken und Bilder in Mantua blieben Dürer fremd. Dagegen entdeckte er in Mantegnas Kupferstichen eine reiche Quelle künstlerischer Belehrung. Wir empfangen von Mantegnas Stichen einen herb süssen Eindruck. Schmeicheln hat Mantegna nicht gelernt, auf den Wohllaut der Formen es nicht abgesehen. Unerbittlich wahr bis zum Schroffen schildert er die Empfindungen, mächtig steigert er den Ausdruck der Leidenschaften. Dieser Wahrheitsdrang in dem Ausmalen der Seelenzustände ist der Widerschein seines Strebens, stets die einzelnen Räume, in welchen die Handlung sich vollzieht, in den Abmessungen in der Tiefe und in den Verhältnissen zu den handelnden Personen der Wirklichkeit gemäss

zu gestalten. Die perspektivische Richtigkeit der Darstellung geht mit der psychologischen Wahrheit Hand in Hand. Mantegna reizten ausserdem kühne, ungewohnte Bewegungen, schwierige Verkürzungen und Untersichten, z. B. zurückgebeugte Köpfe und nach der Tiefe hin ausgestreckte Leiber, so dass man die Nasenlöcher, die Fersen sieht. Diese Wahrheit und Kühnheit nun packte gar mächtig Dürers Phantasie, so dass er nicht bloss einzelne Stiche Mantegnas (den Tritonenkampf und das Bacchanale) nachzeichnete, sondern auch in den nächsten Jahren gern die verkürzten Köpfe nachahmte, überhaupt in der Wiedergabe kräftiger Leiber, heftiger Bewegungen, erregten Minnespieles sich gefiel. Man darf wohl in Mantegna den ersten Lehrer Dürers von durchgreifendem Einflusse begrüssen, dessen Naturauffassung in einer Ecke der Dürerschen Phantasie einen bleibenden Platz behielt. Das wäre aber ohne die Voraussetzung einer gewissen persönlichen Wahlverwandtschaft nicht möglich gewesen.

Eine erstaunliche Selbständigkeit, ein merkwürdiger klarer Blick kündigt sich schon in dem jungen Dürer an. Das gewöhnliche Handwerk genügte ihm nicht. Was auf der breitgetretenen Strasse offen liegt, daran geht er ruhigen Schrittes vorbei. Er ist sich der Mängel der heimischen Kunstweise bewusst; daher packt ihn helle Begeisterung für die reinen Masse, von welchen ihm Meister Jakob erzählte. In seiner Phantasie dämmert bereits eine Welt von mächtig bewegten, kräftig empfindenden Gestalten; deshalb fühlte er sich zu Mantegna so sehr hingezogen, in dessen Stichen gleichfalls scharf geschnittene Charaktere, ein unverhülltes, in die Tiefe gehendes Seelenleben vorherrschen. Dürer ist der erste Italienfahrer unter den deutschen Malern. Man sollte glauben, dass er vom Zauber der antiken Kunstformen und der italienischen Renaissance vollkommen gefesselt wurde. So ist es ja fast allen Kunstpilgern nicht immer zu ihrem Heile ergangen. Bei Dürer verfing der Zauber nicht. In einem oder dem anderen Falle regte ein altes Marmorwerk sein Auge an. So zeichnete er z. B. einen bogenspannenden Apollo (Albertina) nach einem Marmorbilde des bogenspannenden Eros. Im ganzen blieben es doch fremde Tropfen, welche sich nicht mit seinem Blute mengten. Als echtes Kind seiner Zeit blickt er mit scheuer Ehrfurcht zu den „Alten" empor; durch die Vermittelung seiner gelehrten, poetisch gesinnten Freunde lernte er zahlreiche antike Mythen kennen und wurde mit dem Gestaltenkreise der Alten vertraut. Diese Anregungen waren aber überwiegend



Das Fels

Deckfarbenmalerei in der



ıschloss

Kunsthalle zu Bremen.

litterarischer Natur. Weder Auge noch Hand gewannen von der antiken Kunst eine strengere Schulung. Gerade so borgte er von der italienischen Umgebung einzelne Bauteile, Trachten und hielt verschiedene auffällige Gestalten, Türken, Löwen, auf dem Papiere fest; einen härteren Zwang legte er jedoch seiner Natur nicht auf, und von dem, was seiner persönlichen Entwickelung frommte, seinem Wesen zusagte, liess er sich nicht ablenken. Die Wanderschaft in ferne Gegenden, die Berührung mit einer fremden Kulturwelt zeitigten vielmehr tief in seiner Seele wurzelnde Keime und förderten die Selbsterkenntnis. Er lernte die L a n d s c h a f t mit künstlerischem Auge erfassen, er entdeckte gleichsam seinen Beruf als Landschaftsmaler.

Über der gewaltigen Männerwelt in Dürers frühen Werken übersehen wir leicht die zahlreichen Landschaftsbilder, mit welchen er seine Darstellungen zu schmücken liebte. Und doch verdienen sie besondere Beachtung. Denn hier erscheint er nicht als Schüler oder Nachahmer. Zwar hatte die nordische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts bereits die Landschaft zur Belebung der Bilder herangezogen. Eine wahre Augenfreude bieten in den Gemälden der Eyckschen Schule die Ausblicke auf Strassenfluchten, vollends die alten Holländer verstehen es schon vortrefflich, durch Wiesengründe sich schlängelnde Bäche, durch Felsenklüfte stürzende Flüsse zu malen. Fasst man aber die landschaftlichen Hintergründe der älteren Kunst zusammen, so bemerkt man entweder ein Überwiegen phantastischer Bauwerke, ein starkes Betonen auffälliger Naturformen oder ein Beharren bei allgemeinen, nur flüchtig angedeuteten Eindrücken, während das Einzelne, insbesondere das Baum- und Strauchwerk, mehr gewohnheitsmässig als nach dem unmittelbaren Leben gezeichnet erscheint. Nach dieser Seite eröffnet Dürer neue Bahnen. Der gleiche Wahrheitstrieb, welcher die Sehnsucht nach der Erkenntnis eines gesetzmässigen Körperbaues in ihm weckte, liess ihn auch in der landschaftlichen Natur das Einzelne und Kleine mit der genauesten Sorgfalt betrachten und mit der grössten Treue wiedergeben. Die Wahrheit der Schilderung begnügt sich nicht mit dem allgemeinen Schein, sondern macht sich auch in dem Besonderen, in jedem Teile des grösseren Ganzen geltend. Dadurch bricht er mit der künstlerischen Überlieferung. Wer wollte dem Mittelalter Natursinn und Naturfreude bestreiten? Wie schwer wird es aber den Minnesängern, von der allgemeinen Betrachtung des Frühlings und Winters zur Naturbeobachtung im einzelnen herab zu steigen.

Am liebsten verweilen sie bei den Beziehungen der Natur zum Menschen. Die wonnige Schönheit des Mai erinnert sie an die holde Frau, Nachtigall und blumige Wiese werden als Zeugen stillen Liebesglückes gepriesen. Die selbständige Schönheit der Natur entzog noch ein feiner Schleier dem Auge, für die Reize ihres unabhängigen Waltens fehlte noch das volle Verständnis. In Dürer begrüssen wir den Propheten der neuen Zeit. Liebevoll versenkte er sich in das Einzelne; das Geheimnis des Lebens suchte er auch der Landschaft abzulauschen, in ihre Stimmungen bemühte er sich einzudringen. In der älteren Kunst spricht die Natur die Sprache der Menschen, Dürer dagegen sucht die Sprache der Natur zu verstehen. Ab und zu komponiert er noch Landschaften, d. h. er setzt ihre Teile nach eigenem Belieben zusammen, kühn aufgebaute, mitten in das Land versetzte Felsen tauchen auch bei ihm zuweilen auf. Doch bedarf es, um keine Phantasie zu fesseln, keineswegs immer einer äusserlichen Formenfülle. Eine Linde, mit stattlicher Krone und reichem Laube an den Rand des Gemäuers gepflanzt, eine einfache Baumgruppe wurde von ihm mit dem grössten Fleisse und sichtlicher Liebe nach der Natur gemalt. Ein Grasstück, eine flache Landschaft, die sich allmählich in weiter Ferne verliert, locken ihn unwiderstehlich zu treuester Wiedergabe. Was ist viel z. B. von der „Drahtziehmühle“ (Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer Nr. 4 u. 5) zu sagen, einem grossen im Berliner Kabinett bewahrten Blatte, welches in Deckfarben ein Stück aus seiner fränkischen Heimat uns vor die Augen führt. Im Vordergrunde ein grösseres Gehöft, hinter welchem ein Fluss träge schleicht. Jenseits des Wassers Einzelhäuser und Dorfschaften, eingezäunte Baumhage, Wiesen, im Hintergrunde blaue Berge. Ein alltäglicher Anblick. Dürer weiss ihm aber durch die Mannigfaltigkeit der Färbung, die feine Perspektive einen nicht gewöhnlichen Reiz abzugewinnen. Während der Wanderschaft hatte Dürer seine Landschaftsstudien begonnen und mehrere Ansichten der Städte, welche er auf dem Wege berührte (Innsbruck, Trient) gezeichnet; er setzte jene auch in den folgenden Jahren noch eifrig fort und gewann auch der heimatlichen Gegend ein tieferes malerisches Interesse ab. Noch war die Zeit nicht gekommen, in welcher die Landschaftsmalerei als selbständiger Kunstzweig glänzt; den mächtigsten Vorschub dahin hat sie unstreitig Dürer zu danken.

Mit grösserer Klarheit über seine persönlichen Ziele, bereichert durch Selbsterfahrung, kehrte Dürer von der Wanderschaft nach



Bildnis von Dürers Frau. Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

Nürnberg zurück. „Und als ich heimgekommen war, unterhandelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter, Jungfrau Agnes und gab mir mit ihr 200 Gulden und wir hielten die Hoch-

zeit, die war am Montag vor St. Margarethen im Jahre 1494." Mit dieser Nachricht schliesst die Familienchronik für viele Jahre ab und lässt darauf unmittelbar die Erzählung vom Tode des Vaters im Jahre 1502 folgen.

Die gute Frau Agnes hat bei der Nachwelt die längste Zeit einen gar schlechten Ruf genossen. Im Gegensatze zu ihrem unruhigen Vater, welcher allerhand Beschäftigungen nachging und mancherlei Künste verstand, am besten unter dem Begriffe eines geistvollen gefälligen Dilettanten gefasst werden kann, scheint Agnes die Tugenden einer stillen, stets emsigen Hausfrau ausgebildet zu haben. Die Nachwelt hat aber diese gut bürgerlichen Eigenschaften in ein arges Zerrbild verwandelt. Sie ist im Sprichworte der alten Xantippe an die Seite getreten und soll durch ihren Geiz, ihr stetes Keifen Dürers Tod beschleunigt haben. Die Anklage gründet sich auf eine Stelle in einem Briefe, welchen Pirkheimer, der beste Freund Dürers, allerdings erst nach dem Tode des letzteren, an den kaiserlichen Bademeister Tschert in Wien gerichtet hatte. Jetzt, nach dreihundert Jahren, können Zeugen und Gegenzeugen nicht einander gegenüber gestellt werden. Was wir über Dürers Verhältnis zu seiner Frau wissen, ist folgendes: Er macht in seinen Briefen nicht viel Worte über sie. Er erkennt ihre geschäftliche Tüchtigkeit an, überlässt ihr vertrauensvoll die Leitung der Wirtschaft und der Werkstätte. Sie besorgt in seiner Abwesenheit den Verkauf der Kunstware und wenn die Einnahmen knapp geworden sind, so springt sie willig helfend ein und lässt sich von ihrem künftigen Erbteil beträchtliche Summen voraus zahlen. Öfter begegnen wir der Dürerin in Zeichenwerken des Gatten. In die früheste Zeit, vielleicht noch in die Monate vor der Hochzeit, fällt die kleine Federzeichnung in der Albertina, welcher Dürer die Inschrift: „Mein Angnes" beifügte.

In schlichter Haustracht sitzt ein schlankes, junges Mädchen an einem Tische. Sie hat die gekreuzten Arme auf die Tischplatte gelegt und stützt Kinn und Mund auf den Rücken der rechten Hand. Mit besonderer Anmut hat sie die Natur nicht bedacht. Die schweren Augendeckel fallen selbst auf dieser flüchtigen Skizze auf. Auch dem einfach gescheitelten Haar — nur ein kleines Zöpfchen ist hinten aufgegangen — kann man üppigen Wuchs nicht nachrühmen. Dennoch, wie sie hier still sinnend, ruhig lauschend sitzt, fesselt sie unwillkürlich das Auge und macht den Eindruck einer ehrlichen, ernsten Seele. Im Jahre 1504 zeichnete



Bildnis von Dürers Frau.

Silberstiftzeichnung in der Sammlung Blasius zu Braunschweig.

Dürer abermals seine Frau sorgfältig mit dem Silberstifte (Sammlung Blasius in Braunschweig). Unter der grossen Haube ist ein Teil der Stirn versteckt, ehrbar verhüllt ein Tuch unter dem Wamse die Büste. Die Formen sind voller, runder geworden. Spricht aus den hochgeschwungenen Augenbrauen, der starken Nase Kraft und fester Wille, so mildern doch wieder die weichen Lippen, das Wangengrübchen und der leise Ansatz zur Fülle den Eindruck. Erst nach langen Jahren griff Dürer wieder zum Silberstifte, um die Züge seiner Frau festzuhalten. Auf dem Rheinschiffe bei Boppard zeichnet er sie in einer müssigen Stunde im Reisekleide, welches allerdings Frau Dürer von jedem Hang zur Eitelkeit freispricht: Wie eine Mumie sitzt sie da in dicke Kopftücher eingehüllt. In Bergen hatte Dürer seiner Frau ein niederländisches dünneres Kopftuch gekauft. Es stand ihr offenbar gut zu Gesicht, denn sie musste sich in demselben in grösserem Massstabe abkonterfeien lassen. Dürer aber schrieb unter das Blatt (Berlin) eigenhändig: Das hat Albrecht Dürer nach seiner Hausfrau konterfeit zu Anttorff in der niederländischen Kleidung im Jahr 1523, da sie einander zu der Eh' gehabt 27 Jahre." Aus diesen schlichten, warmen Worten spricht doch wahrlich nicht ein trübes Familienleben und ebenso hätte die Natur arg gelogen, wenn wir aus diesen offenen, ehrlichen Zügen den Geiz und die Zanksucht herauslesen sollen. Dürers Schilderung vom Jahre 1524 in einer Bittschrift an den Rat: er und sein Weib wollen alle Tage älter, schwächer und unbehelflicher werden, passt nicht ganz auf die landläufige Schilderung der Frau. So wenig wie das letzte Bild, welches Dürer von ihr gezeichnet hat. Sie ist derber, wohlbeleibter, man möchte glauben kugelförmiger geworden, aber ihre Augen besitzen noch den alten Glanz unter den schweren Lidern, der Kopf zeigt auch jetzt klaren Verstand, festen Willen mit einem leisen Anfluge zur Gutmütigkeit. Es ist wahrscheinlich, dass sie Dürers Schaffen nicht immer eine verständnisvolle Teilnahme entgegentrug, über manche Liebhaberei, z. B. die Sammellust, still den Kopf schüttelte. Aber man muss auch zugeben, dass Dürers zeitlebens träumerische Natur den frohmütigen häuslichen Verkehr nicht förderte und nur eine tapfere Frau den unpraktischen Mann vor schwerem Schaden bewahren konnte.



III.

Nachdem Dürer sein Haus gegründet und seine Werkstätte eingerichtet hatte, begann er alsbald eine mannigfache Thätigkeit. Er zeichnete für den Holzschnitt, führte den Grabstichel und den Pinsel. Die Kundschaft fand er, wie alle seine Genossen, vorwiegend auf den Märkten und den Heiltumfahrten. Dadurch wurden die Gegenstände der Darstellung grossenteils bestimmt. Er musste bei ihrer Wahl auf die Neigungen weiterer Volkskreise Rücksicht nehmen. So sehen wir denn Dürer bald mit der Zeichnung von Andachtsbildern beschäftigt, bald beflissen, Volksschwänke und Moralitäten mit dem Grabstichel zu verkörpern. Er schildert die

Madonna im Strahlenkranze, mit dem Christkinde im Arme, über der Mondsichel schwebend, ähnlich wie die Nürnberger sie an den Ecken der Häuser als Steinbild schauten (B. 30) oder stellt Christus dar: am Fusse des Kreuzesstammes mit ausgebreiteten Armen stehend, ein Bild des grössten Schmerzes und der tiefsten Erniedrigung (B. 20). Auch der tapfere h. Georg (B. 53) und der h. Sebastian (B. 56), beide in Volkskreisen wohl bekannt und geschätzt, reizen seine Phantasie und werden von ihm in kleinen Stichen wiedergegeben. Im Schnitte und im Stiche führt er sodann den Scharen der Gläubigen gern die heilige Familie vor die Augen. Die Madonna, in weitfliessendem Mantel, das Haar bald aufgelöst und frei herabfallend, bald unter dem Kopfschleier halb verborgen, hält das Christuskind in den Armen, während der h. Joseph (auf dem Stiche) sich seitwärts gelagert hat und behaglich schlummert (B. 44), oder (auf dem Holzschnitte) ehrerbietig mit abgezogenem Hute auf Mutter und Kind herabblickt (B. 102).

Ausser Andachtsbildern zeichnete und stach Dürer auch zahlreiche Blätter, welche der Neugierde und der Lust des Volkes, und ergötzlichen und lehrhaften Vergnügungen huldigten. Fünf wilde Landsknechte, welchen sich ein bärtiger Türke hoch zu Rosse zugesellt hat, haben sich auf einem Plane versammelt, um irgend einen Anschlag zu beraten (B. 88); ein schmucker Fähnrich schickt sich an, mit dem kurzen Fahnenstocke beliebte kunstvolle Schwenkungen zu machen (B. 87); fahrende Leute aus dem weiten Osten, der Mann mit dem Bogen in der Hand, das kurzgeschürzte Weib mit dem Säugling auf dem Arme, sind auf der Wanderung begriffen (B. 85). An diese volkstümlichen Typen schliessen sich die drei Marktbauern an, welche vielleicht den Gewinn, den sie auf dem Markte erzielen werden, überlegen, vielleicht aber auch das Neueste vom Bundschuh sich zuraunen (B. 89). Karsthans und die typische Grete, jener aufbegehrend, diese mürrisch steif, brachten bekannte Figuren aus den Fastnachtsliedern in Erinnerung (B. 83). Die zierliche Dame zu Pferde, welche sich von einem jungen Kriegsmanne begleiten lässt, mutet uns wie der Anfang eines Liebesliedes an (B. 82). Vollends in die Welt der Schwänke versetzt uns das schlecht passende Liebespaar, der alte Mann, welcher in den Beutel greift, um die neben ihm am Feldrain sitzende Dirne zur Liebe zu bewegen (B. 93). Ebenso klingt in dem Galan, welcher mit der modisch gekleideten Geliebten spazieren geht, während hinter einem Baume der grausige Tod lauert, der damals allen Menschen geläu-

fige Totentanzgedanke an (B. 94). Selbst ungewöhnliche Naturereignisse, welche im Munde der kleinen Leute umliefen, verewigte er mit dem Stichel, auch darin mit Kunstgenossen wetteifernd, z. B. mit dem Meister W., welcher gleichzeitig den sogenannten Papstesel, d. h. ein der Tiber entstiegenes Ungeheuer, in Kupferstich herausgab. So stach er die Missgeburt eines Schweines, welches 1496 im Dorfe Landsee zur Welt kam und zwei Leiber, sechs Füsse, aber nur einen Kopf besass (B. 95).

Es ist nicht glaubhaft, dass Dürers Phantasie von den Gegenständen solcher Darstellungen besonders angezogen wurde, vielmehr wahrscheinlich, dass er oft der Not gehorchte und auf die leichte Verkäuflichkeit der Blätter Rücksicht nahm. Er verstand es aber, selbst bei dieser Marktware sein persönliches Interesse zu wahren. Bei den meisten und namentlich bei den frühesten Stichen und Holzschnitten verlegte er die Szene in die offene Landschaft und wählte mit sichtlicher Vorliebe die letztere aus. Eine stattliche Burg krönt in der einen Ecke des Blattes einen stolzen Felshügel, während im tieferen Hintergrunde ein weiter See sich öffnet oder ein buchtenreicher, von Schiffen belebter Strom durch mannigfaches Gelände sich windet. Die Freude an landschaftlicher Ausstattung ist für die ältesten Blätter Dürers charakteristisch, nicht minder das namentlich bei den früheren Holzschnitten sichtliche Streben, durch einen grösseren Massstab den Gestalten Kraft und Ausdruck, der landschaftlichen Umgebung Fülle zu verleihen, auch das Einzelne sorgfältig durchzubilden. In Venedig, wo grössere Holzschnitte der deutlicheren Formensprache wegen beliebt waren, hatte er solche geschaut und bemühte sich, sie nun auch in der Heimat einzubürgern. Das war nicht der einzige Nachhall seines italienischen Aufenthalts. Wenn Dürer in den ältesten Holzschnitten gern Szenen voll Leidenschaft schildert, den Ausdruck bis zum Herben steigert, den Bewegungen besondere Kraft und Kühnheit verleiht, gleichsam ein Urgeschlecht von ungetrübter Gewaltigkeit und elementarer Wucht uns vor die Augen bringt, so hat gewiss die Betrachtung mantegnesker Stiche in ihm die Lust an solchen Darstellungen geweckt. Denn auch Mantegnas Welt bewegt sich gern im Kreise des Herben, Kühnen und Gewaltigen. Noch mehr. Von der Schönheit der antiken Kunst ist allerdings seine Phantasie in Italien nur wenig berührt worden. Der Kultus der Antike, welcher damals in der Luft schwebte, hat dort aber dennoch reiche Nahrung empfangen, das Reich der alten Götter- und Heldensage auch sein Herz ge-

wonnen. Nach Nürnberg heimgekehrt, traf er hier mit mehreren Männern zusammen, welche den gleichen Anschauungen huldigten, bei den Griechen und Römern die Ideale geistiger Lebenskraft verkörpert sahen und das poetische Rüstzeug ihnen gern entlehnten. Wilibald Pirkheimer, welcher in den gleichen Jahren wie Dürer in Italien sich aufgehalten hatte, Konrad Celtes, der gekrönte Dichter, der altertumskundige Hartmann Schedel, um nur die besten zu nennen, wurden seine Freunde. Als um die Wende des Jahrhunderts Jacopo de' Barbari nach Nürnberg übersiedelte, gewannen diese Neigungen auch von künstlerischer Seite einen stärkeren Antrieb. So sehen wir denn Dürer in dem ersten Jahrzehnt seines selbständigen Wirkens häufig im Dienste des Humanismus. Da er die Gestalten der antiken Sage nicht in die Formen der antiken Kunst hüllt, so erscheinen sie uns häufig unverständlich. Märchenschein umweht sie, einer unbestimmten, halb gegenwärtigen, halb ersonnenen Welt gehören sie an. Trachtentreue kümmert den Künstler nicht, aber auch die ihm auf weiten Umwegen zugetragenen Gegenstände der Darstellung erinnern mehr an die Erzählungen der Chronisten und an Schwankbücher, als an die Dichtungen des klassischen Altertums. Kein Wunder, dass wir in der Deutung dieser Stiche irren und dem mythischen Ereignisse lieber einen moralischen Sinn unterlegen. So wurde z. B. eines der grössten und schönsten Blätter aus Dürers Frühzeit (B. 73) als Hahnrei oder die Eifersucht getauft. Unter einer Baumgruppe hat sich ein Satyr mit einer Nymphe zu süssem Liebesgetändel niedergelassen. Sie werden aber von einer Frau überrascht, welche einen Knüttel schwingt, um das ehebrecherische Paar zu züchtigen. Zum Glück, dass ein nackter, mit seltsamem Kopfschmuck ausgerüsteter Mann ihr einen Baumstamm vorhält und so ihren Zorn dämpft. Ein kleiner Amorknabe, welchem bei dieser Szene unheimlich wurde, sucht eiligst das Weite. Ganz gewiss dachte Dürer nicht daran, ein moralisches Beispiel zu zeichnen. Er hatte ohne Zweifel ein bestimmtes mythologisches Ereignis im Sinne, nur nicht Herkules und Deianira, da er unmöglich den beleidigten Gatten zum Beschützer des ehebrecherischen Paares stempeln konnte. Wären wir fähig, mit den Augen des sechzehnten Jahrhunderts die alte Götter- und Heldengeschichte zu lesen und den Kern der Erzählung von dem naiven Aufputze, welchen das spätere Mittelalter hinzufügt, zu befreien, so würden wir, wie jüngst in ansprechender Weise vermutet wurde, hier irgend eine Götterliebschaft erblicken und den von Dürer unzweifelhaft gestochenen

Herkules in dem Blatte entdecken, welches jetzt auf den Namen: Raub der Amymone (B. 71) geht. In dem wohlbeleibten alten Türken, welcher hilflos am Ufer des breiten Stromes hin und her läuft, während am jenseitigen Ufer Deianira gemütlich in den Armen eines Flussgottes ruht, Herkules zu erkennen, kostet freilich grosse Mühe. Schliesslich ist die Verballhornung der Szene nicht grösser, als auf vielen Bildern des sechzehnten Jahrhunderts, welche Paris' Urteil schildern.

An künstlerischem Werte büssen die Blätter übrigens durch das Geheimnisvolle des Gegenstandes nur wenig ein. Der nackte Leib der sogenannten Amymone, welche von einem bärtigen Meeresgott an das Ufer getragen wird, zeigt ebenso wie die Frauen auf dem Herkulesstiche in der Behandlung des Fleisches, in der Wahl der Formen grosse Fortschritte, nicht minder erfreulich wirken die landschaftlichen Hintergründe, dort das auf steilem Felsen sich aufbauende Schloss, hier die dichte Baumgruppe, in deren Schatten das von dem eifersüchtigen Weibe angegriffene Liebespaar sich gelagert hatte. Es weht in der landschaftlichen Schilderung ein malerischer Hauch, während die Figuren mehr flach, in gleichmässigem Lichte gezeichnet erscheinen.

Weder die blosse Marktware, noch die einem engeren Kreise von Eingeweihten allein verständlichen mythologisch-allegorischen Blätter verbrauchten Dürers Kraft und genügten ihm auf die Dauer. Er besass von Natur einen so erfinderischen Kopf, dass ihn die Wiedergabe gleichgültiger, unbedeutender Gegenstände und Vorgänge nicht völlig befriedigen konnte, und andererseits empfand er zu innig und natürlich, als dass ihm die mythologisch-allegorischen Szenen vollkommene Befriedigung verschafft hätten, zumal wenn sie auf äussere Anregungen hin durch den Verkehr mit Humanisten entstanden waren. Sie erfreuten ihn vorwiegend, weil sie seiner Liebe zu landschaftlichen Schilderungen und seinem Streben, die menschlichen Körper gesetzmässig zu formen, bequemen Ausdruck gönnten. Wenn die gelehrten Freunde ihm die Verkörperung mythisch-allegorischer Szenen, historischer Sinnbilder empfahlen und zum kühnen Beschreiten des neuen Weges aufmunterten, war Dürer gewiss willig, ihrem Rate zu folgen. Steckte doch in ihm selbst von früh an ein Hang zur Gelehrsamkeit, und musste es seinen erfinderischen Sinn reizen, sich an neuen, gedankenreichen Schilderungen zu versuchen. Wir meinen aber, wir könnten ihn bei der Arbeit belauschen, wie er allmählich seinen Standpunkt zu den

Gegenständen der Darstellung ändert: „Ihr sollt euch an den wundersamen Vorgängen, den feinsinnigen Anspielungen ergötzen. Gehe ich doch auch gern solchen Dingen nach. Aber ich will doch auch mein besonderes Interesse dabei wahren. Hier bietet sich mir die Gelegenheit, namentlich den Frauenkörper nach den verschiedensten Seiten und in den mannigfachsten Lagen zu zeichnen. Diese will ich benützen.“ Und in der That erscheinen die mythisch-allegorischen Bilder als reine Formstudien, und machen sich die letzteren z. B. in den vier Hexen (B. 75) sogar mit einer gewissen Aufdringlichkeit geltend.

Ihn musste ein Gedankenkreis locken, welcher volkstümlich, leicht und allgemein verständlich war, zugleich aber die erfinderische Phantasie des Künstlers anspornte. Einen solchen fand er in der Bibel. Seit einem Jahrtausend und länger geschaut, geliebt und verehrt, waren die biblischen Bilder ein Gemeingut der Menschheit geworden. Ihr Inhalt ist so unerschöpflich, sie schmiegen sich so innig den mannigfachsten Stimmungen an, können von so verschiedenen Seiten erfasst werden, wecken eine so unendlich reiche Welt von Empfindungen, dass jede Zeit nach ihrer besondern Art sich in sie hineinzudenken vermag, der individuellen Freiheit des einzelnen Künstlers der weiteste Spielraum gewährt wird. Wie sollten solche Vorzüge nicht Dürers Phantasie gefangen nehmen, welcher schon durch die Vorliebe für den Holzschnitt und Kupferstich auf volkstümliche Wege gewiesen war, dabei aber doch gern seine persönliche Selbständigkeit hütete und eigenen Gedanken nachging? Bereits in jungen Jahren wurde Dürer der Maler der Bibel und blieb es, solange er lebte. Kein Gestaltenkreis hat ihn so nachhaltig beschäftigt und so tief ergriffen, wie der biblische; keinem deutschen Künstler dankt aber auch die Bibel mehr, dass sie in der Phantasie des Volkes feste Wurzel fasste, als Dürer.

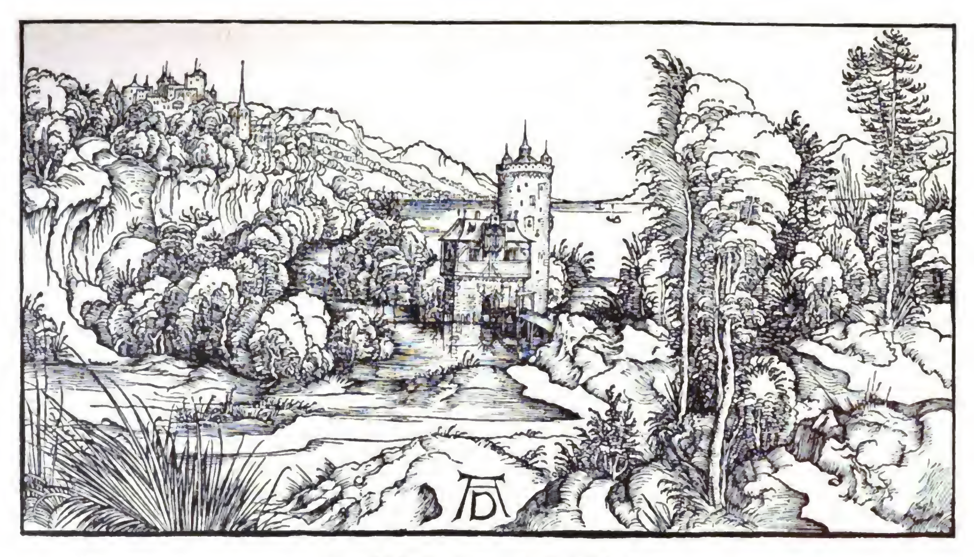
Bald nach seiner Heimkehr entwarf Dürer den Plan zu einer Bilderfolge aus der Apokalypse. Im Jahre 1498 war die „heimlich Offenbarung Johannis,“ fünfzehn stattliche Holzschnitte, im Drucke vollendet. Aus welchem Grunde griff er gerade diesen an sich dunkeln, für die bildliche Wiedergabe besonders schwierigen Teil der Bibel zuerst heraus? Ein Blick auf das bei Blätterfolgen und Bilderbüchern ungewöhnlich grosse Format lässt bereits vermuten, dass Dürer noch in italienischen Erinnerungen lebte. Hier waren die grossen Holzschnitte beliebt, hier hatte sie Dürer kennen gelernt und ihren Wert für eine markige Formengebung begriffen.

Er sucht die Sitte auch in seiner Heimat einzubürgern und huldigt ihr in den ersten Jahren mit sichtlichem Stolze, bis ihn die Erfahrung belehrte, dass der Erfolg die angewandte Mühe nicht lohne. In der Wahl des grossen Massstabes liegt aber nicht der einzige Wiederhall Italiens. Wir erinnern uns, dass die in ihm ruhende Freude an mächtigen, kraftvoll bewegten Formen durch die Kenntnis Mantegnas gezeitigt wurde. Dieses Vorbild wirkt noch länger nach. Bei dem Sohne des Nordens knüpfte sich aber unwillkürlich daran ein phantastischer Zug. Der nordischen Volksseele hängt leicht die Neigung an, das rechte Mass zu überschreiten. Wir steigern gern das Grosse zum Riesigen, wandeln das Mächtige in das Unheimliche und lassen die kräftige Empfindung an die Grenze finsteren Ernstes fortschreiten. Solcher Neigung bot die Apokalypse reichliche Nahrung. Insofern darf man annehmen, dass persönlicher Kunsttrieb Dürers Wahl bestimmte. Es waren aber gewiss auch äussere Umstände mitthätig. Seit mehreren Menschenaltern hatten Pestilenz und Türkennot die Gemüter aufgeregt und mit finsteren Ahnungen erfüllt. Der Tod offenbarte sich als unerbittlicher Herr und Gebieter, dem Frommen und Gläubigen schien das Reich des Antichrist drohend zu nahen. In diesen Zeiten kamen die Totentanzbilder auf, es gewannen für die arg geängstigte Menschheit die Visionen der Apokalypse neues Leben. In den Blockbüchern, den Tafeldrucken, in welchen Bild und ein kurzer Text aus einem Holzblocke zusammen geschnitten wurden, stossen wir wiederholt auf ausführliche Darstellungen aus der Offenbarung. In Nürnberg wurde eine solche Bilderfolge noch um das Jahr 1460 hergestellt. Nicht minder beliebt waren die apokalyptischen Bilder in den illustrierten Bibeln. So sparsam die Kölnische Bibel 1480 und die Nürnberger bei Koburger gedruckte Bibel 1483 die Bücher des Neuen Testamentes mit Holzschnitten schmücken, so eifrig sind sie darauf bedacht, die Visionen der heimlichen Offenbarung durch Bilder anschaulich zu machen. Dürer durfte demnach für sein Werk auf die Teilnahme weiterer Kreise hoffen.

Bei der Auswahl der Szenen hielt er sich im ganzen an die Nürnberger Bibel. Doch war er weit entfernt, etwa ihre Bilder nur in grösserem Massstab zu wiederholen, auf eine selbständige Durcharbeitung der einzelnen Szenen zu verzichten. Er ging vielmehr vom genauesten Studium des Textes selbst aus, suchte die Worte desselben in greifbare Formen zu fassen und verlieh ausserdem jeder Darstellung das Gepräge seines persönlichen Geistes.

Ganz frei und offen konnte sich dieser allerdings nicht äussern. Das hinderte die eigentümliche Natur des Textes. Die Bilder und Beschreibungen hatten sich in der Volksphantasie längst eingebürgert. Sie besitzen eine sinnliche Form und dringen deshalb tief in die Seele. Zu allen Zeiten, bei allen Völkern sind sie in der gleichen Weise wiedergegeben worden. Der byzantinische Maler hielt sich ebenso genau an den Wortlaut, wie der niederländische oder deutsche Zeichner der Blockbücher. Auch Dürer musste sich, um verstanden zu werden, den Vorschriften des Textes fügen. Er durfte an des Menschen Sohn, der in seiner rechten Hand sieben Sterne hatte, aus dessen Mund ein zweischneidiges Schwert ausging, dessen Augen wie eine Feuerflamme waren, nichts ändern, ebensowenig an dem starken Engel mit dem Antlitz wie die Sonne und den Füssen wie Säulen. In diesen und noch vielen anderen Fällen erscheint der Künstler nicht allein stofflich gebunden, sondern auch in der Formenwahl beschränkt. Aber auch dann verstand noch Dürer, seine persönliche Art und besondere Empfindungsweise zur Geltung zu bringen. Er gab den Linien eine Kraft, der Zeichnung eine Lebensfülle, dass der abstrakte Gegenstand der Darstellung gegen den malerischen Eindruck völlig zurücktrat.

Wenn in den älteren Holzschnitten regelmässig erst die Farbe nachträglich hinzukommen musste, um in die Zeichnung Leben und einigen Schein der Wahrheit zu bringen, so genügt bei Dürer die verschiedene Art der Strichführung, dem Holzschnitte Ton und malerische Kraft zu verleihen. Licht und Schatten in den reichsten Abstufungen, vom hellen Weiss bis zum tiefen Schwarz, kurze und langgezogene, gekrümmte und gekreuzte Striche, sind mit weiser Berechnung verwendet, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Die Grenzen der Holzschnitttechnik hat Dürer niemals überschritten, aber allerdings alle Mittel, welche diese zu Gebote stellt, auf das glänzendste ausgebeutet. So empfing der Holzschnitt durch ihn eine bis dahin ungeahnte Lebendigkeit und zugleich die wahre künstlerische Weihe. Die treffliche, technische Durchführung ist allen Blättern der Apokalypse gemeinsam; dort, wo der Gegenstand dem Künstler eine freiere Bewegung gestattete, treten noch andere Vorzüge hinzu. Ohne die Treue der Wiedergabe zu schädigen, lieh er in Bezug auf Anordnung der Szene, auf Stimmung und Ausdruck nur seiner Phantasie Gehör. Selbst wenn verschiedene Vorgänge auf einem Blatt vereinigt werden, bewahrt dieses dennoch einen geschlossenen, bildartigen Charakter. Je nachdem der Schau-



Landschaft aus dem vierten Blatt der Apokalypse.

platz in den Himmel allein oder auch auf die Erde verlegt ist, empfängt die Komposition eine andere Gliederung. Die Stimmung endlich, und darauf beruht vorzugsweise die künstlerische Wirkung des Werkes, spricht sich nicht allein in den handelnden Personen aus, sondern pflanzt sich zu den landschaftlichen Hintergründen fort und findet hier einen starken Widerhall.

Das erste Blatt, welches dem Herkommen gemäss, gleichsam zur Orientierung über den Seher die Marter des Evangelisten Johannes schildert, hält sich an die in den früheren grossen Holzschnitten übliche Auffassung der Natur und besitzt nur insofern einen besondern Wert, als es in einzelnen Bauteilen des Hintergrunds, in den Trachten an venetianische Erinnerungen anklingen lässt. Aber schon das dritte Blatt (B. 63) führt uns in die heimliche Werkstätte der Dürerschen Phantasie. Oben thront, von Regenbogen eingeschlossen, Gott mit dem versiegelten Buche auf dem Schosse. Das siebenhörnige Lamm schmiegt sich ihm eng an der linken Seite an, während die „vier Tiere voll Augen vorn und hinten", den Regenbogen zu beiden Seiten umschweben. Doch sind diese phantastischen Gestalten mit sichtlicher Zurückhaltung gezeichnet, so dass sie eigentlich nur einen dekorativen Charakter an sich tragen. Den grössten Nachdruck legt Dürer auf die vierundzwanzig Ältesten, welche teils ihre Kronen demütig dem Herrn darbieten, teils seinen Preis zu Harfen singen. Einer hat sich von der dichten Schar getrennt und spricht tröstend und ermunternd zu dem unter dem Throne Gottes knieenden Johannes. So bildet die Komposition der oberen Hälfte, durch Wolken von der Erde geschieden, eine fest geschlossene Kreislinie. Unten aber breitet sich, die stillfeierliche Stimmung der himmlischen Scharen ergänzend, eine prächtige Landschaft aus. Rechts begrenzt sie ein Baumhag, links steigt auf einem Hügel ein stattlicher Burgflecken in die Höhe, die Mitte wird vorn von einer Wasserburg, hinten von einem weiten, ruhig fliessenden See eingenommen. In ähnlicher Weise spiegelt in dem Blatt, welches die Verteilung der Posaunen an die sieben Engel und die furchtbaren Folgen des Posaunenschalles schildert (B. 68), die Landschaft den Vorgang wieder. Mächtiger Sturm peitscht die Wolken, das Meer ist aus den Ufern getreten, die Felsen brechen, die Erde droht in Flammen aufzugehen. Oder wenn oben in den Lüften der Erzengel Michael mit dem Drachen kämpft, so zeichnet Dürer unten eine vom Wind bewegte, unruhige Landschaft mit kahlen Bergen und unfruchtbarem Boden. Die unheimliche Natur verstärkt



Landschaft aus dem neunten Blatt der Apokalypse.

den Eindruck des grausigen Schauspiels in den Lüften. So grossen Wert aber auch Dürer auf die Mitwirkung der Landschaft legt, in einzelnen Fällen verzichtete er doch auf sie und bewies dadurch seine bereits gereifte künstlerische Kraft. Das berühmteste und bekannteste Blatt der ganzen Folge stellt die vier Reiter dar, welchen die Macht gegeben ward, den vierten Teil auf der Erde zu töten.



Gruppe aus dem sechsten Blatt der Apokalypse.

Nur ganz vorn am Rande ist der feste Erdboden angedeutet, die Reiter selbst stürmen aus einem eintönigen, dunklen Grunde hervor, welcher den Schein des Endlosen weckt und erst ihr überirdisches Wesen für das Auge glaubwürdig macht. In der gleichen Absicht lässt er in dem Bilde der vier Engel vom Euphrates die Landschaft nur eine ganz untergeordnete Rolle spielen. Den Vordergrund füllen die schwertschwingenden, mächtigen Engel und ihre Opfer vollständig, so dass trotz der geringen Zahl der letzteren

der Schein einer grossen Menge geweckt wird. Durch solche künstlerische Mittel brachte Dürer in die leicht eintönige Gedankenwelt Abwechslung. Hinsichtlich der Zeichnung und des Ausdruckes der einzelnen Gestalten setzt ihm der Text allerdings ziemlich enge Schranken. Sie zerfallen in drei Gruppen. Den begeistert anbetenden oder in stille Andacht versunkenen Heiligen und Gläubigen stehen die Vollstrecker des göttlichen Willens und die von Schrecken und Furcht gepackten, vom Strafgericht ereilten Menschen gegenüber. Die erste und dritte Gruppe bringt wesentlich immer nur eine Empfindung zum Ausdruck und kann nur durch das Alter, den Stand oder den Grad der Empfindung unterschieden werden. Zu schärferer Charakteristik giebt nur die Gruppe der Vollstrecker des Urteils reiche Gelegenheit. Wie trefflich sie benutzt wurde, zeigen die apokalyptischen Reiter, insbesondere die Gestalt des Todes, der trotz dem schlotternden Gange des Knochengaules, auf welchem er reitet, die Beute rasch und sicher ereilt. Aber auch sonst mühte sich Dürer eifrig, mannigfachere Töne in der Schilderung anklingen zu lassen. Als das sechste Siegel sich aufthat, da fielen die Sterne vom Himmel und verbargen sich die Obersten und Reichen (B. 65). Diese Textworte gab Dürer im Holzschnitt getreu wieder; er fügte aber noch einen neuen Zug hinzu. Er zeichnete in der Ecke links eine Mutter, die in natürlicher Empörung, dass auch ihr unschuldiges Kind von der Vernichtung getroffen werden soll, laut ihre Stimme gegen den Himmel erhebt. Es ist die in die rauhere Sprache des Nordens übertragene Niobe. Die Züge des babylonischen Weibes wusste er wirksam zu steigern, indem er es in die üppige Tracht einer modischen Nürnberger Frau (die kolorierte Zeichnung in der Albertina hatte er bereits 1495 entworfen) kleidete. Und im letzten Blatte, welches oben das Gesicht des himmlischen Jerusalem, unten die Einsperrung des gefesselten Satan in die Hölle zur Darstellung bringt, leiht er dem letztern groteske Züge und schildert den ganzen Vorgang mit einem leisen Anfluge von Humor.

Mit einem doppelten Eindrucke scheidet der Betrachter von Dürers Apokalypse. Er bewundert die Kunst, mit welcher der spröde Stoff bemeistert ist; er staunt aber auch, dass sich in der Seele des jungen Dürer — er zählte bei dem Abschlusse des Buches erst 27 Jahre — bereits eine so herb ernste Gedankenwelt einbürgern konnte.



IV.

Mit welchen Empfindungen mag wohl Dürer den letzten Strich in der Apokalypse geführt haben? Die Antwort geben die beiden grossen Holzschnittfolgen, welche er unmittelbar darauf in Angriff nahm: die Passion und das Marienleben.

Wohl sprachen viele Züge in der heimlichen Offenbarung seine Natur an. Er war einer phantastischen Anschauung zugeneigt und liebte, wie wir aus seinem eigenen Munde erfahren werden, zu träumen. Ihn fesselten die mächtigen Gestalten und kühnen Bewegungen. Das phantastische Element wurde ihm aber hier von aussen zugetragen, war nicht der eigenen, persönlichen Stimmung frei entsprungen. Die in leidenschaftlicher Handlung begriffenen Gestalten weiter lassen das eigentliche dramatische Pathos häufig vermissen, da sie nur fremde Befehle vollziehen, nicht aus innerstem Antriebe die wilden Thaten ausführen. Man wäre versucht, die gewerbsmässige Weise, mit welcher z. B. die Engel vom Euphrat ihres Amtes walten, auf diesen Umstand zurückzuführen. Endlich kommt in der Apokalypse nur ein eng begrenzter Kreis von Empfindungen zur vollen Geltung. Wir begreifen, dass Dürer nach Vollendung der Apokalypse zunächst und mit Eifer nach Gegenständen

griff, in welchen seine Phantasie sich freier und selbständiger bewegen konnte. Er beharrte in der biblischen Welt, verlegte aber den Schauplatz aus den Lüften und jenseitigen Regionen auf die wirkliche Erde, rückte die Schilderung der rein menschlichen Empfindung näher. Wahres, dramatisches Pathos konnte er in der Leidensgeschichte Christi entfalten, im Marienleben ein idyllisches Bild des stillen Friedens, eines trauten Familienlebens zeichnen. Die Holzschnittfolge der Passion (die sogenannte grosse Passion) ist nur das erste Glied in einer längeren Reihe von zusammenfassenden Darstellungen der Leidensgeschichte. Solange Dürer künstlerisch thätig war, bis in seine letzten Lebensjahre, kehrte er immer wieder zur Passion zurück und suchte ihr neue Züge abzugewinnen, die verschiedenen, seine Seele erfüllenden Stimmungen in den Passionsbildern zum Ausdruck zu bringen. Dagegen gelang ihm die Verherrlichung der Maria auf den ersten Wurf so vortrefflich, dass er später kaum noch eine neue Seite seinem Madonnenideale ablauschen konnte. Sein Ideal war aber die demütige, Ernstes sinnende Magd, die still thätige, liebevolle Hausmutter. Um diese Natur und dieses Wesen in voller Wahrhaftigkeit zu schildern, reicht die einzelne, geschlossene Gestalt der Madonna nicht aus; sie muss uns vielmehr in einer Reihe von Szenen handelnd und wirkend vorgeführt werden. Daher ist Dürers Marienleben in der Ausgabe von 1511, nachdem er zu den 1501—1504 getretenen Holzschnitten noch drei neue hinzugefügt hatte, zwanzig Blätter umfassend, für das Verständnis seines und, wir dürfen wohl sagen, des deutschen Volkes Madonnenideals wichtiger als die einzelnen, in verschiedenen Jahren geschaffenen Madonnenbilder.

Dürers Marienleben lehnt sich an die Berichte der apokryphen Evangelien an. Schon in den alten christlichen Zeiten genügten dem naiven Volksglauben die Erzählungen der kanonischen Schriften über das Leben und die Schicksale Christi nicht vollständig. Er wünschte mehr Einzelheiten zu erfahren, Ausführlicheres, insbesondere über die Jugend Christi, zu hören. So malte die geschäftige Phantasie eine Reihe lebendiger Bilder aus, welche in der Erinnerung der Menschen ein Jahrtausend lang hafteten und insbesondere Dichtern und Künstlern das ganze Mittelalter hindurch mannigfache Anregungen boten. Freier als bei der Apokalypse war diesmal seine Stellung. Er war an den Stoff, aber nicht an feststehende Formen gebunden; selbst die Wahl der Szenen blieb seiner künstlerischen Einsicht überlassen, da ja die apokryphen, durch die Dich-

tung vielfach abgeschlossenen Erzählungen seinen Gedanken nur eine allgemeine Richtschnur boten. Er hat die Freiheit trefflich benutzt. Kein schriller Wechsel der Tonart, keine Sprünge in der Empfindungsweise werden in der Blätterfolge bemerkt. Die Passionsszenen, welche seine Vorgänger gewöhnlich dem Marienleben eingeflochten haben, vermeidet er sorgfältig und deutet nur durch die Abschiedsszene Christi von seiner Mutter (B. 92), ehe er die letzte Reise nach Jerusalem antritt, die dunkle Seite ihres Lebens an. Und selbst hier erscheint sie trotz der Hoheit, welche Dürer der Gestalt Christi verliehen hatte, als die wahre Heldin der Handlung und hält ihre Mutterwürde und liebevolle Hingebung an den Sohn aufrecht. Welche Tonart im Marienleben vorherrscht, das sagen dem Auge die drei Hauptblätter der Folge: die Geburt Mariä (B. 80), die Flucht nach Ägypten (B. 89) und die dauernde Rast daselbst (B. 90).

Dürer war kein fröhlicher Mann. Er mag nur selten in seinem Leben laut gelacht haben, und in seinen Zeichnungen, in welchen er doch seine ganze Natur enthüllt, stossen wir kaum ein bis zweimal auf ungebunden lustige Gestalten. Dafür besass er ein feines Verständnis für ein stillgemütliches Dasein und gebot seine Phantasie über die fesselndsten Züge sinnigen Humors. Welch ein anheimelndes Gemälde von einem kleinbürgerlichen, behaglichen Leben schuf er nicht in der Geburt Mariä! Das Ereignis hat die befreundeten Nachbarn aus dem Alltagsleben aufgerüttelt. Die Gevatterinnen eilen teilnehmend und hilfreich herbei, um die Wöchnerin zu pflegen und die Familiensorgen ihr abzunehmen. Diese ruht ermattet in einem Himmelbett im Hintergrunde und wird durch Speise und Trank von zwei Wärterinnen gekräftigt, während die Wehmutter sich von den Anstrengungen des Berufes durch einen tiefen Schlaf am Rande des Bettes erholt. Den Vordergrund nehmen geschäftige Frauen ein. Sie haben (rechts) dem Neugeborenen ein Bad bereitet und bemühen sich (links), ein älteres Kind durch Spiel und Zuspruch ruhig zu erhalten. So viel Eifer und Arbeit macht die Kehle durstig. Es gilt auch das Familienfest würdig zu feiern. So sehen wir denn auch eine wackere Alte aus dem Weinkruge sich laben und in der andern Gruppe rechts eine Frau der Nachbarin den Becher reichen. In der Mitte zwischen den beiden Gruppen wandelt ein junges Mädchen, die Wiege unter einem Arm, einen Krug in der andern Hand, die anmutigste, formenreinste Gestalt, welche Dürer jemals geschaffen hat. In einem ganz frischen Drucke muss man





Die Geburt der Maria.

Aus dem Marienleben. Holzschnitt Bartsch 80.

diese, schon durch den Kopfputz auffällige Gestalt sehen, um das zierliche Wesen, den Wohllaut der Züge, die Feinheit der Umrisse richtig abzuschätzen. Dieses farbige Bild eines trauten Familienfestes reifte nur allmählich in der Phantasie Dürers. Der erste Entwurf (im Berliner Kabinett), flüchtig mit der Feder gezeichnet, begnügt sich mit wenigen Figuren; erst während der Arbeit erweitert sich der Vorgang zu der reichen Szene, welche uns der Holzschnitt vor die Augen bringt.

Frischer Waldduft weht uns in der Flucht nach Ägypten entgegen. Sorgsam leitet Joseph das Reittier Mariens, neben welchem noch eine Milch spendende Kuh einherschreitet. Der Weg führt über einen Steg durch den tiefen, dichtbewachsenen Wald. Auch hier lernt man erst durch Vergleichung mit dem gleichnamigen Kupferstiche Martin Schongauers, dem eigentlichen Muster Dürers, die künstlerischen Verdienste des letzteren richtig würdigen. Die Einzelheiten kehren wohl alle wieder; aber dem älteren Meister fehlt der poetische Hauch und die beseeltere Stimmung, welche erst Dürer dem Bilde gab. Und nun das Lieblingsblatt der ganzen Folge: die Rast in Ägypten! Joseph hat sein Handwerk wieder aufgenommen und ist emsig mit der Herstellung eines Troges aus einem Baumstamm beschäftigt. Kleine, geflügelte Knaben helfen, die Späne zu kehren und in einem Korbe zu sammeln, treiben aber ausserdem nach Knabenart allerlei Kurzweil. In der linken Ecke spinnt Maria, während sie mit dem Fusse die Wiege ihres Kindes mechanisch bewegt. Grössere Engel, welche die ganze Gruppe in Halbschatten hüllt, umringen sie, bewundern die Kunst der Madonna, die Fäden so fein zu spinnen, und erfreuen sie durch eine Blumenspende. In dem längst unbewohnten Herrenhause hat die h. Familie ihre neue Heimat gefunden. Aber der sorgsame Fleiss des Hausvaters hat die Trümmer ausgebessert, wohnlich gestaltet. Das Gehöft, in welchem die Szene vor sich geht, mit dem Laufbrunnen, dem Fasse, den Hühnern macht den Eindruck eines behäbigen Daseins, und dass Seele und Auge nicht zu sehr im Engen weilen, gestattet das offene Hofthor den Ausblick auf Wald und Hügel. Seine ganze Kraft und Liebe hat Dürer in die Schilderung hineingetragen und die Seligkeit, welche dem innigen Familienbunde entspriesst, unübertrefflich verkörpert. Wir haben vielfachen Grund, die Italiener um ihre Kunst zu beneiden: eine so poesievolle Schilderung des gemütlichen Kleinlebens, wie sie Dürer im Marienleben geschaffen hat, suchen wir in ihren Kunstschätzen vergeblich. Hier tritt der Gegen-

satz zwischen romanischer und germanischer Kunstanschauung am deutlichsten uns entgegen, hier stossen wir auch auf die Ursache,



Joseph aus der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Marienleben.

warum die deutschen Künstler sich schliesslich doch spröde gegen die italienische Renaissancekunst verhielten, sie niemals vollkommen in ihre Phantasie aufnehmen konnten.

Neben den geschilderten Hauptblättern treten die anderen Holzschnitte des Marienlebens etwas zurück. Doch enthüllen auch sie gar manchen fein psychologischen Zug des Künstlers. So stellt er in der Tempelszene dem Joachim, dessen Opfer vom Priester zurückgewiesen wird, einen derben Tölpel mit einem kräftigen Sohne gegenüber, um die Schmach Joachims noch empfindlicher zu machen. Die fröhliche Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte dünkt einem Bettler eine günstige Gelegenheit, Almosen zu heischen. Der Tempelgang Mariens, die Beschneidung Christi führt uns treffliche Charaktertypen vor die Augen; auch hier endlich giebt sich Dürers Behagen am reichen landschaftlichen Hintergrunde kund. Das Marienleben ist das erste Meisterwerk Dürers, welches er auch in späteren Jahren noch gern mit stolzem Bewusstsein verschenkte. Hat es doch zuerst seinen Namen weit über die Grenzen seiner Heimat bekannt und berühmt gemacht. Die Thätigkeit im Fache des Kupferstiches und Holzschnittes nahm während aller dieser Jahre nicht bloss seine Zeit, sondern auch seine künstlerische Kunst vorwiegend in Anspruch. Was er als Maler leistete, steht an Zahl, insbesondere an Bedeutung gegen die Holzschnitte und Kupferstiche weit zurück. Über Dürers Erziehung zum Maler sind wir nicht genau unterrichtet. Sicher ist nur, dass ihm die eigentümliche Wirkung der Ölfarbentechnik, Schmelz, Weichheit, feine Abtönung der Farben lange unerreichbar erschien, und dass er insbesondere in jungen Jahren mit Vorliebe Leim- oder Wasserfarben, flüssig auf Pergament oder Leinwand aufgetragen, gebrauchte. Er lässt die genaue Vorzeichnung überall durchblicken, die scharf gezogenen dunkeln Umrisse nicht unter der Farbe verschwinden, giebt häufig nur durch Färbung in der Lebendigkeit und sinnlichen Wirkung gesteigerte Zeichnungen. In Leimfarben auf Leinwand gemalt tritt uns das Selbstporträt aus dem Jahre 1493 und das mehrere Jahre später gemalte Bildnis des Kurfürsten Friedrich des Weisen (Berliner Museum) entgegen, ferner der gleichfalls noch in den neunziger Jahren geschaffene Dresdener Altar, das hervorragendste Werk kirchlicher Natur, welches wir aus Dürers Jugendzeit besitzen. Nach üblicher Sitte zerfällt der etwas über 1 m hohe, ursprünglich in der Wittenberger Schlosskirche aufgestellte Altar in eine Mitteltafel und zwei Flügel. Das Mittelbild zeigt uns innerhalb eines Steinrahmens auf der Brüstung das schlafende Christuskind. Ein winzig kleiner Engel, ein wahrer Zwerg, steht auf der Brüstung und wehrt mit einem Wedel die Fliegen ab, hinter der Brüstung erblickt man

in Halbfigur die Madonna, welche mit gefalteten Händen das Kind anbetet. Im Mittelgrund sind zwei Engelchen beschäftigt, mit Giesskanne und Besen den Fussboden der Stube zu reinigen. Der Hintergrund zerfällt in drei Abteilungen. Während in der Mitte Engel in der Luft schweben, eine Krone über der Madonna haltend oder Rauchfässer schwingend, blickt man links durch eine geöffnete Thür in Josephs Werkstätte und sehen ihn emsig bei der Arbeit, rechts bietet ein grosses Fenster die Aussicht auf einen Wirtschaftshof. Auf dem linken Flügel ist der h. Antonius, auf dem rechten der nackte h. Sebastian, beide in Halbfigur dargestellt. Man sieht dem Bilde deutlich an, wie es noch in Dürers Phantasie wogt, altes mit neuem sich mischt. Dem Ausblicke in das Freie durch das geöffnete Fenster begegnen wir auch auf Bildern aus Wohlgemuths Werkstätte, das liegende Christuskind, sowie die kleinen, in anderem Masse gehaltenen Engel entstammen italienischen Erinnerungen (Lorenzo di Credi und Carlo Crivelli), die Fein- und Kleinmalerei das Glas Wasser mit einer Feldblume, der halbe Apfel auf der Brüstung vor dem h. Sebastian mahnt an Jacopo de' Barbari. Nur die in den Lüften sich tummelnden Engel auf beiden Flügeln sind Dürers Eigentum und stehen mit den Engeln im Marienleben in naher Verwandtschaft, wie auch der idyllische Ton des letzteren bereits hier anklingt. Der Dresdener Altar ist eine eigenhändige Arbeit Dürers, was man bekanntlich von den anderen Altarwerken aus seiner früheren Zeit nicht behaupten kann. So hat Dürer z. B. an der Malerei des dreiteiligen Altars, welcher in der Sommerresidenz der Wiener Erzbischöfe, in St. Veit aufgestellt ist, durchaus keinen Anteil genommen. Das Mittelbild stellt die Kreuzigung, die Flügel innen die Kreuztragung und Christus als Gärtner, aussen die Heiligen Rochus und Sebastian dar. Die Gesellenarbeit kann nicht bestritten werden. Lassen sich aber nicht wenigstens die Skizzen zu den Bildern, teils in Basel, teils im Städelschen Museum in Frankfurt bewahrt, für Dürer retten? Aber auch gegen die Eigenhändigkeit dieser Vorlagen, namentlich der Frankfurter, regen sich manche Bedenken. Jedenfalls dürfen sie nicht so früh, in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts angesetzt werden. Denn damals hatte Dürer noch nicht die Technik, welche in diesen Blättern herrscht, angenommen und mit Pinsel und Tusche die Skizzen zu entwerfen geliebt. Er folgte darin nur der Sitte seiner Zeit und fand, wie die Besteller, es ganz in der Ordnung, dass er mit seinem Namen Bildwerke deckte, welche nur unter seiner Aufsicht und nach flüch-

tigen Angaben und Zeichnungen von Gesellen ausgeführt wurden. Aus diesem Grunde können die Altarbilder Dürers nicht als sichere Zeugnisse seines Entwickelungsganges angerufen werden. Besser ist es mit den Porträts bestellt. Hier gilt die Voraussetzung eigenhändiger Arbeit. An ihnen liesse sich daher der Weg, welchen Dürer in der Malerei verfolgte, mit Sicherheit studieren, wenn nicht leider bald Fälschungen des Datums, bald Übermalung so oft das Urteil erschwerten. Das Bildnis in Florenz, welches angeblich Dürers Vater darstellen soll, wird der offenbar gefälschten Inschrift zu liebe dem Jahre 1490 zugeschrieben, Dürers berühmtes Selbstbildnis in München auf das Jahr 1500 zurückgeführt, in beiden Fällen der Ursprung um mehrere Jahre zu früh angesetzt. Immerhin bleiben noch mehrere Porträts übrig, welche uns über Dürers Auffassung der Natur und die künstlerischen Gewohnheiten in seinen jungen Jahren aufklären. Man möchte glauben, dass die Übung im Selbstporträtieren dieselben mitbestimmte. Die Augen, etwas starr, folgen nicht der Richtung des Kopfes, sondern blicken aus dem Bilde heraus. Die Haltung des Körpers ist nicht dem Augenblicke abgelauscht, sondern absichtlich gewählt, in den Grenzen des allgemeinen Typus gehalten, die Hände werden in allen Einzelheiten überaus sorgfältig gezeichnet, sprechen aber nicht mit, zeigen keine Individualität, kein besonderes Gepräge. Sie bleiben einfach dürerisch. Am besten gelingt ihm die Wiedergabe des Haares, des Bartes, der Pelzhaare. Die mit Eifer gepflegte Feinmalerei trägt gute Früchte. An und für sich ist sie nichts Seltenes, in Oberitalien, auch in Venedig, wurde sie mit Vorliebe geübt. Was aber Dürers Feinmalerei auszeichnet und noch später die Bewunderung der venetianischen Maler erregte, ist das weise Zurückdrängen des Einzelnen, so dass dieses bei aller Feinheit der Ausführung, z. B. der Ringellocken, doch auch als Masse wirkt. Hier begrüssen wir einen wirklich malerischen Zug. Wir entdecken ihn in dem Bildnisse des Oswald Krell (Münchner Pinakothek) vom Jahre 1499. Die unregelmässigen, groben Züge des unbekannten Mannes sind wahrlich nicht darnach angethan, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. Aber die geschickte Anordnung, die Teilung des Hintergrundes, dessen linke Hälfte den Ausblick in ein von einem Bach durchströmtes Birkenwäldchen öffnet, während die andere Hälfte einen roten Vorhang zeigt, die doch schon natürlichere Bewegung — er fasst mit der Linken die Pelzschaube, die Rechte ruht auf einer Brüstung — die feine Malerei der gelockten Haare und des Pelzes, der bunte, flüssige Pinselstrich,

weckt die Überzeugung, dass Dürer bereits um die Wende des Jahrhunderts alle Genossen als Porträtmaler überragte. Wir möchten klagen, dass er diesen Zweig der Malerei in der folgenden Periode weniger pflegte und besonders seit 1504 sich anderen Aufgaben zuwandte. Doch es ziemt sich nicht, durch solche nachträgliche Erwägungen die Erzählung seiner jedenfalls folgerichtigen Entwickelung zu unterbrechen.





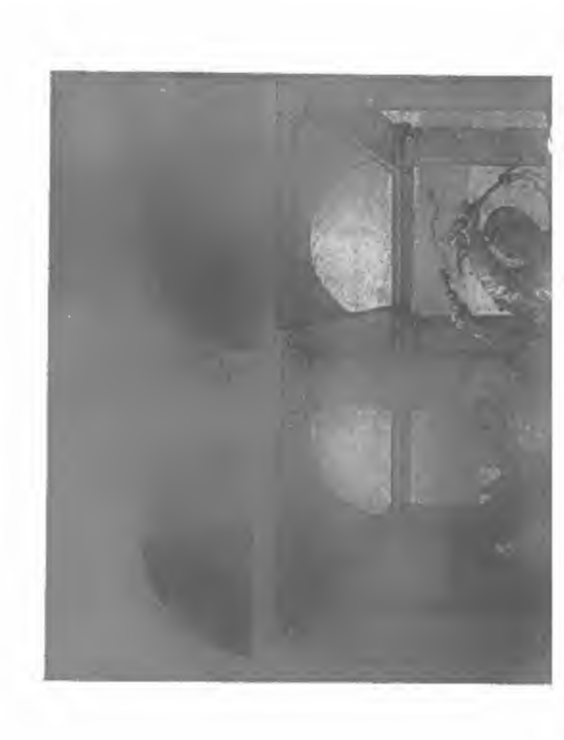
V.

Die Laufbahn auch der grössten Künstler bewegt sich in einer Wellenlinie. Bald wogt und stürmt es mächtiger in seiner Phantasie, die Gedanken schiessen blitzesschnell zu, das Auge blickt schärfer, die Hand folgt wunderbar leicht seinen Absichten. Kraft und Fruchtbarkeit des Künstlers haben einen Höhepunkt erklommen; er atmet frei und geniesst eine weite Aussicht. Bald fliessen die Gedanken langsamer, es scheint, als ob ihm eine Zeitlang die Arbeit schwerer, der Blick minder klar würde. Einen solchen Höhepunkt des Schaffens bedeutet für Dürer das Jahr 1504.

Zehn Jahre sass er bereits in seiner Vaterstadt. Da glaubte er die Zeit gekommen, sich Rechenschaft von seinem Thun und Treiben bisher zu geben, gleichsam eine künstlerische Beichte abzulegen, was er geleistet, und welchen Weg dem fernen Ziel entgegen er bereits zurückgelegt hat. Aber auch die weitere Wegstrecke, welche noch durchschritten werden muss, liegt klarer als früher vor seinen Augen. So gestaltet sich der Höhepunkt der Entwickelung zu einem Knotenpunkte. Vergangenheit und Zukunft reichen sich die Hände, Abschluss einer älteren Richtung und Anbahnung einer neuen, wenigstens die kräftigere Ausbildung der schon vorhandenen Keime der letzteren liegen nahe beieinander.

Die landschaftliche Schönheit, welche ihn in seiner Jugend so mächtig angezogen hatte, hallt noch einmal in seiner Phantasie nach und feiert noch einmal einen grossen Triumph. Der h. Eustachius (B. 57), das grösste Blatt, welches Dürer überhaupt gestochen hat, trägt gar keine Jahreszahl. Doch kann es keinem Zweifel unterliegen, dass er um das Jahr 1504 herum geschaffen wurde. Er zeigt noch einzelne Spuren jugendlicher Befangenheit, so namentlich in der Art, wie die Figuren in den schon fertigen Hintergrund gleichsam nachträglich eingezeichnet sind. Viele Jahre später (1519) hat Dürer eine ähnliche Schilderung mit dem Grabstichel geschaffen. Der h. Antonius, der Einsiedler, hat am Fusse eines reich bebauten Burghügels sich zu stillem Gebete niedergelassen (B. 58). In Einzelheiten gleichen sich die beiden Blätter in überraschender Weise. Hier und dort steigt im Hintergrunde eine Burg mit mannigfachen Vorwerken steil in die Höhe. Hier und dort schliesst das Bild rechts mit einem still in tiefem Baumschatten fliessenden Strome ab, über welchen eine Brücke führt. Auf beiden Blättern stehen die Figuren zu dem landschaftlichen Hintergrunde nur in losem Zusammenhange. Wie gut hat aber Dürer auf dem jüngeren Blatte den lesenden h. Antonius der Umgebung eingeordnet, wie harmonisch und malerisch wirksam das Ganze gestaltet. Dagegen fallen im h. Eustachius Landschaft und Figuren noch auseinander. Doch dürfen über diesem Mangel die Vorzüge des Stiches nicht übersehen werden. Der römische Feldherr, in der Jagdtracht des sechzehnten Jahrhunderts, hat den aus dem Walde heraustretenden Hirsch mit dem Kruzifix zwischen dem Geweih erblickt. Er ist sofort vom Pferde gestiegen und in staunender Verehrung auf die Kniee gesunken. Um ihn lagern sich fünf Rüden, treffliche Zeugnisse des Dürerschen Tierstudiums. Mehr noch als die wahrhaftige, treue Wiedergabe der Hunde bewundern wir den geweckten landschaftlichen Sinn des Künstlers, welcher in dem kleinen Flussabschnitte im tiefen Thalgrunde einen reizenden Erdwinkel voll stillen Friedens und anheimelnder Ruhe geschaffen hat.

Hallt im Eustachius (ähnlich wie in dem Holzschnitte (B. 107), welcher die beiden Einsiedler Anton und Paulus in der Waldeinsamkeit beieinander sitzend darstellt)' die künstlerische Freude an der landschaftlichen Natur nach, so klingt in dem Stiche: Weinachten (B. 2) die idyllische Stimmung des Marienlebens an. In einem verfallenen Hause hatte Maria in Bethlehem Zuflucht gesucht, in einem an die Ruinen angeklebten Fachwerkbau, dessen Unter-





Die Geisselung Christi

aus der grünen Passion.

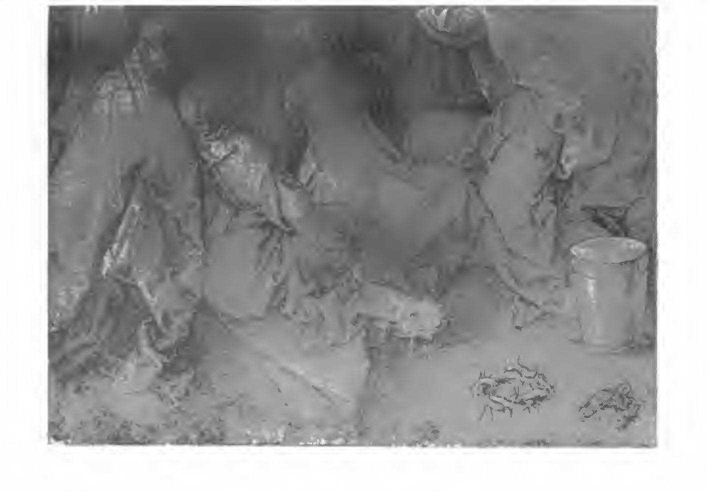
Zeichnung in der Albertina zu Wien.

stock nach dem Hofe offen ist, die Familie sich niedergelassen. In diesem offenen Schuppen kniet Maria vor dem neugeborenen Christkinde, während der emsige Joseph im Hofe aus einem Ziehbrunnen Wasser schöpft. Aus der Thüre des an den Schuppen anstossenden Stalles tritt mit andachtsvoller Geberde ein Hirt hervor, hinter ihm werden die Köpfe des Ochsen und Esels sichtbar. In Dunkel ist dieser Teil des Bildes gehüllt, dagegen gewährt ein Thorbogen im Hofe den erquickenden Ausblick in die helle Landschaft. So ist dem engen Schauplatze das Drückende und Beängstigende genommen, der Eindruck des gemütlichen Kleinlebens in entsprechend kleinem Raume ungetrübt geblieben. Dürer verstand es, die Figuren, ungeachtet des winzigen Massstabes, frei und klar zu zeichnen, in ihre Köpfe einen scharfen Ausdruck zu legen Namentlich der eifrig schaffende Hausvater ist eine prächtige Charakterfigur, eine Gestalt voll Leben und Wahrheit. Wenn der Eustachius und die Weihnachten ältere Stimmungen des Künstlers in vollendetem Ausdrucke wiedergeben, so weist der gleichfalls aus dem Jahre 1504 stammende Stich: Adam und Eva (B. 1) auf die neuen Wege hin, welche Dürer zu betreten sich anschickte. Zum erstenmale zieht er aus seinen Studien die richtigen Masse und Verhältnisse, die künstlerischen Folgerungen in scharfer Weise und schafft in dem ersten Menschenpaare Mustermenschen. In den vorbereitenden Entwürfen zu dem Stiche, deren sich viele erhalten haben, ein Beweis, wie sorgsam er arbeitete und wie sehr ihm gerade dieses Blatt am Herzen lag, befinden sich auch zwei Skizzen (Albertina), in welchen er (auf der Rückseite) die rechten Masse mit Ziffern angegeben und die geometrischen Hilfsfiguren (Kreise, Quadrate) gezeichnet hat. Er konstruierte „nach der Masse,“ wie Jakob Barbari es gethan hatte, die Gestalten. Dieser Ursprung aus dem berechnenden Verstande und nicht aus der unmittelbar quillenden Phantasie hat namentlich in den Köpfen Spuren zurückgelassen. Sie sind weniger ausdrucksvoll und naturwahr. Erst der Zutritt der tief empfundenen, reichen Waldlandschaft, aus deren Dunkel Adam und Eva herausgetreten sind, und die vortreffliche, bereits vollständig ausgereifte Stichweise sichern dem Blatte die künstlerische Wirkung. Als Abschnitt in Dürers persönlicher Entwickelung behält es jedenfalls grossen Wert.

Der rastlose Drang nach vorwärts, die Unruhe, welche jedes Selbstgenügen ausschliesst, spricht noch aus einem andern in dieser Zeit (1504) geschaffenen Werke. Bald nach der Vollendung der

Apokalypse, vielleicht noch vor dem Marienleben, hatte Dürer eine neue grosse Holzschnittfolge, die Passion Christi, begonnen. Zahlreiche Künstler waren ihm in der Behandlung der Leidensszene vorangegangen. Ihm persönlich waren gewiss die „Fälle Christi," welche Adam Kraft gemeisselt hatte und die Stiche Martin Schongauers nicht unbekannt geblieben. Für die Hauptsache der Wiedergabe war ausserdem eine ehrwürdige Überlieferung massgebend. So stellten sich dem erfinderischen Geiste Dürers hier grössere Hemmnisse entgegen als im Marienleben. Kein Wunder, dass er sie nicht gleich auf den ersten Anlauf vollkommen überwand. Darin übertraf er alle seine Vorgänger, dass er folgerichtig den dramatischen Ton anschlug und den einzelnen Gestalten eine schärfere Individualität, einen lebendigeren Charakter als seine Vorgänger verlieh. Die Schilderung ist stimmungsvoller, wozu der stets sinnig ausgewählte landschaftliche Hintergrund wesentlich beiträgt. So bildet in Christi Gebet auf dem Ölberge ein wild schauerliches Felsengeklüfte den Schauplatz und wird die Grablegung in den Eingang zu einer dunklen Thalschlucht verlegt. Er sieht aber die Leiden Christi doch noch mehr mit den Augen des Volkes, welches sich an den Passionsspielen ergötzt und an derben Zügen der Schilderung Gefallen fand, als mit den eigenen Augen. Es fehlt den Gestalten die feinere Durchbildung, den ausgedrückten Empfindungen das rechte Mass. Nachdem er sieben Blätter der „grossen Passion" dem Drucke übergeben hatte (B. 6, 8—13), brach er die Arbeit ab, vielleicht dazu auch durch die geringe Geschicklichkeit des Holzschneiders bewogen, welcher die Zeichnungen nur ganz grob auf dem Holzstocke wiedergab. Der unvollständig gelungene Versuch lähmte nicht seinen schöpferischen Drang und liess in seiner Phantasie keineswegs den Gedankenkreis der Passion verblassen. Im Gegenteil. Schon im Jahre 1504 arbeitete er wieder an der Passionsgeschichte und vollendete in kurzer Zeit eine neue Folge von zwölf grossen Blättern. Dieses Mal verzichtete er auf die Mitwirkung des Holzschneiders, liess es bei der blossen Zeichnung bewenden. Die Zeichnungen sind nicht vorbereitende Skizzen, bestimmt, später vollkommener ausgeführt zu werden, sondern zeigen uns schon die endgültige Gestalt des Werkes. Er ging dabei mit der gleichen Sorgfalt vor, als ob es sich um einen Schnitt oder Stich handelte, riss zuerst stets mit der Feder die ganze Komposition, übertrug sie sodann gleichfalls mit der Feder auf ein grünlich getöntes Papier und fügte die Lichter in weisser





Die Kreuzabnahme

aus der grünen Passion.

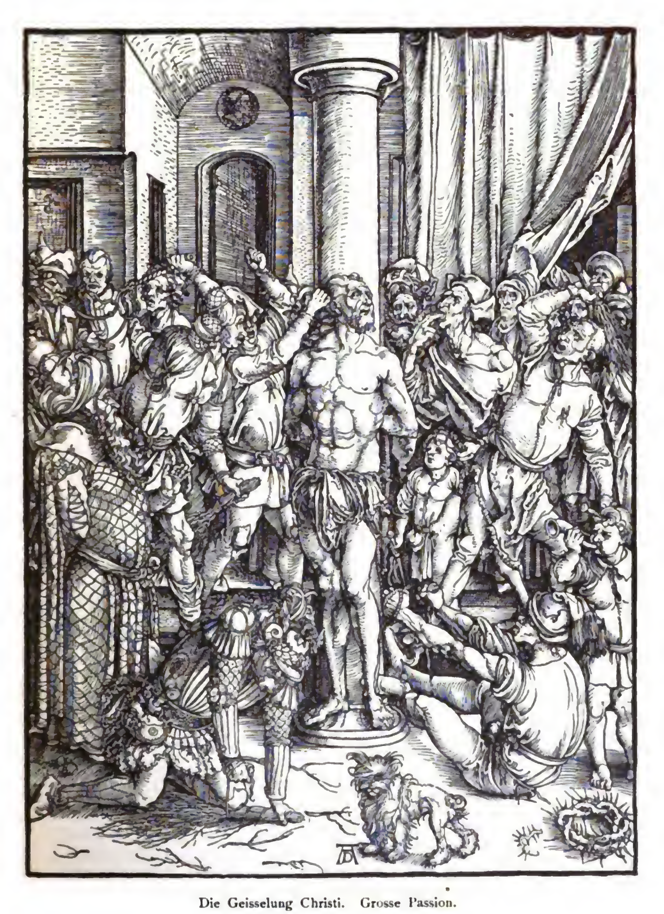
Zeichnung in der Albertina zu Wien.

Farbe mit dem Pinsel hinzu. Von dem grünlichen Hintergrunde empfing die in der Albertina bewahrte Folge den Namen der grünen Passion. In drei Farben hergestellt, besitzt die grüne Passion einen mehr malerischen Charakter, im ganzen im Tone dunkel gehalten, versetzt sie uns sofort in die rechte Stimmung und lässt uns die tragischen Ereignisse, das schwere Leiden Christi, tiefer empfinden. Darin liegt überhaupt der grosse Fortschritt gegen die grosse Holzschnittpassion, dass Dürer in die Schilderung seine persönliche Empfindung voll hineinlegt, das seelische Leben in allen Gestalten kräftiger ausprägt, ohne die dramatische Wucht der Ereignisse abzuschwächen. Der Vorgang wird stets gesammelter wiedergegeben, keine Person erscheint überflüssig, jede nimmt vielmehr lebendigen Anteil an der Handlung. Vergleichen wir z. B. die Geisselung Christi in den beiden Folgen. In der Holzschnittpassion herrscht ein grösseres Gedränge, der Vorgang ist materieller erfasst, auf die schier tierische Wut der Peiniger der Nachdruck gelegt. In der grünen Passion behielt Dürer alle wesentlichen Personen bei: den kalt zusehenden, in ein türkisches Gewand gekleideten Anführer der Rotte, die zwei Peitschenden, den dritten Schergen, welcher knieend Ruten bindet und endlich den Mann, welcher Christum bei den Haaren zerrte. Den Anspeienden, den in das Horn tutenden Knaben, den Mann, welcher vorn auf dem Boden sitzt und mit grösster Anstrengung die Stricke noch fester schnürt, ebenso wie die mehr gleichgültigen Gestalten im Hintergrunde liess er weg. Dadurch gewann die Komposition eine geschlossenere, feiner abgewogene Form, treten die Gegensätze klarer vor das Auge. Die grösste und glücklichste Wandlung, wenn auch nur mit wenigen Strichen, vollzog Dürer am Kopfe Christi. Im Holzschnitte erscheint er wegen der Zerrung der Haare gewaltsam nach rückwärts gezogen, hier dagegen senkt er sich herab und drückt so die Tiefe des Schmerzes, die duldende Ergebung viel deutlicher aus. Verhältnismässig geringe Änderungen erfuhr die Kreuztragung. In dem berühmten, auch von Raffael geschätzten Holzschnitte hatte Dürer bereits mit dem ersten Wurfe das Schwarze getroffen, das Gedränge aus dem engen Stadtthore, die treue Nachfolge der Freunde, die liebevolle Teilnahme Christi für sie, welche er auch noch unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen äussert, das rauhe Zustossen der Kriegsknechte, um Christum vorwärts zu bringen, mit unübertrefflicher Wahrheit wiedergegeben. Das alles kehrt auch in der grünen Passion wieder, nur der Landsknecht,

der im Holzschnitte breitspurig in der Ecke steht, wird näher zur Handlung herangezogen.

Selbständig, neuen Gedanken Raum gebend, verfuhr Dürer gegen das Ende des Werkes. In der Holzschnittpassion folgten auf die Kreuzigung die Beweinung und Grablegung Christi. Beide Blätter bringen vorwiegend die gleiche Empfindung, die Trauer und Klage, zum Ausdruck und schwächen dadurch die Wirkung des einzelnen Schnittes ab. Die Handlung bewegt sich nicht rüstig genug vorwärts. Da schob Dürer zwischen Kreuzigung und Grablegung noch die Kreuzabnahme und brachte nicht allein Abwechslung in die Szenenfolge, sondern schuf überhaupt ein Meisterwerk, welches zu dem besten, was wir von ihm besitzen, zählt. Nikodem ist auf einer Leiter auf den Kreuzesarm geklettert und lässt, von drei Männern unterstützt, den Leichnam Christi sachte zu Boden gleiten. Die körperliche Anstrengung gestattet der inneren Teilnahme keinen offenen Ausdruck. Desto kräftiger kommt diese in der unteren Gruppe zur Geltung. Johannes bemeistert einen Augenblick den Gram und sucht, unwillkürlich die Beine Christi berührend, diesen vor jähem Falle zu bewahren. Mit ausgebreiteten Armen sitzt Magdalena am Fusse des Kreuzes, bereit, dem teueren Leichnam in ihrem Schosse eine Ruhestätte zu gewähren, während die Mutter, vom Schmerze übermannt, in den Armen der Maria Salome zusammenbricht. Es würde schwer fallen, eine Komposition Dürers zu nennen, so wohl abgewogen in der Anordnung, so klar und wirksam und so tief empfunden, wie die Kreuzabnahme in der grünen Passion. Ob wohl Rubens das Blatt kannte, als er sein berühmtes Gemälde für den Antwerpener Dom schuf? Die Übereinstimmung in der Anlage und Gruppierung wirkt überraschend.

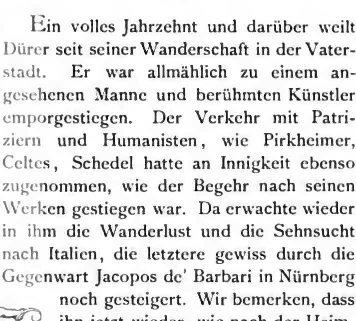
Die grüne Passion besitzt nicht allein als die ausgereifte Frucht der älteren Holzschnittpassion einen hervorragenden Wert, sondern spielt auch sonst in Dürers künstlerischer Entwickelung eine bedeutende Rolle. Hier zum erstenmale fand er zuerst die einfachen Mittel der Zeichnung, allerdings der dreifarbigen, aber doch schliesslich nur durch Licht und Schatten wirksam, genügend, um seine künstlerischen Gedanken in endgültiger Form zu verkörpern. Die Zeichnung erschien ihm ebenbürtig neben den anderen ausführenden technischen Weisen. Er gewöhnte sich seitdem, auch wenn er Tafelbilder schuf, die vorbereitenden Entwürfe in dieser sorgfältigen, farbigen Weise zu zeichnen, so dass sie eigentlich schon für sich genügen und die Künstlerkraft bereits in ihnen nahezu aufgebraucht



Die Geisselung Christi. Grosse Passion.

wird. Galt es dann, die mit dem grössten Fleisse ausgeführten, eigentlich schon vollendeten Studien in bunte Farben zu kleiden, so fehlte der frische Sinn, der Reiz des unmittelbaren Schaffens. Man muss Rembrandts scheinbar so flüchtig hingeworfene, wie gekleckste Skizzen mit den Dürerschen Studien vergleichen, um zu erkennen, wie ein Künstler vorgeht, der nur in Farben denkt. Das hat Dürer niemals gethan. Bei ihm macht die Farbe gewöhnlich den Eindruck einer nachträglichen Zuthat. Dürer empfand ganz richtig diese schwache Seite seiner Künstlernatur und gestand später selbst die Unzulänglichkeit seiner Malweise in den jüngeren Jahren freimütig ein.

Zunächst freilich suchte er seinen Ehrgeiz darin, auch als Maler zu glänzen. In dasselbe Jahr 1504, welchem die Weihnachten, Adam und Eva, die grüne Passion entstammen, fällt noch das beste Tafelbild, welches er in dieser ganzen Zeit geschaffen hat; die Anbetung der Könige, jetzt in der Tribuna zu Florenz. Während die älteren Altäre und Tafeln gewöhnlich mit Hilfe der Gesellen ausgeführt wurden — auch der sogenannte Paumgärtnersche Altar in München, mit der Geburt Christi als Mittelbild und je einem Reissigen neben seinem Rosse auf den Flügeln, zeigt solche Spuren —, ist die Anbetung der Könige eine eigenhändige Arbeit. Die heilige Familie hat sich auch hier in den Ruinen eines älteren hochgelegenen Baues niedergelassen. Links sitzt die blonde Maria mit dem Christuskinde auf dem Schosse, welches die Gabe des ältesten vor ihm knieenden Königs freundlich entgegennimmt. Der zweite König, in der Kopftracht sichtlich an das (schlecht erhaltene) Selbstbildnis Dürers in München erinnernd und dadurch die Zeit des letzteren bestimmend, und der Mohr stehen mit Goldgefässen daneben; ein Mohrenknabe, gleichfalls mit Geschenken beladen, steigt die obersten Stufen einer Treppe empor. Weiter zurück, wo ein Thorbogen das Gehöft abschliesst, tummelt das Gefolge der Könige die Rosse, im Hintergrunde endlich erhebt sich auf steilem Felsen eine Burg. Wie die Komposition einzelne ältere Motive anklingen lässt, so ist auch die Malweise noch die feine, dünnflüssige, in hellen kräftigen Farben sich bewegende, welche Dürer in seiner Jugend liebte. Immerhin beweist auch dieses Gemälde, dass Dürer im Jahre 1504 einen Höhepunkt der Entwickelung erreicht hatte und bildet einen würdigen Abschluss der ersten Periode seines künstlerischen Wirkens.



VI.

Ein volles Jahrzehnt und darüber weilt Dürer seit seiner Wanderschaft in der Vaterstadt. Er war allmählich zu einem angesehenen Manne und berühmten Künstler emporgestiegen. Der Verkehr mit Patriziern und Humanisten, wie Pirkheimer, Celtes, Schedel hatte an Innigkeit ebenso zugenommen, wie der Begehr nach seinen Werken gestiegen war. Da erwachte wieder in ihm die Wanderlust und die Sehnsucht nach Italien, die letztere gewiss durch die Gegenwart Jacopos de' Barbari in Nürnberg noch gesteigert. Wir bemerken, dass ihn jetzt wieder, wie nach der Heimkehr von der ersten Wanderschaft, mythologische Stoffe in höherem Masse fesseln. Er sticht einen „Waldteufel," d. h. einen Satyr, welcher mit Flötenspiel seine im Waldesdunkel auf einem Tierfelle gelagerte Familie ergötzt, er führt uns gleichfalls im Stiche Apollo und Diana und Merkur mit dem Pegasus (gewöhnlich das kleine Pferd genannt) vor die Augen. Ein Sammelband antiquarischen Inhalts, welchen Hermann Schedel in Italien zusammengeschrieben und mit einzelnen flüchtigen Zeichnungen versehen hatte, reizte ihn zu besserer Wiedergabe des letzteren. Er zeichnete sorgfältig Hermes oder den gallischen Herkules, welcher durch seine Beredsamkeit die Menschen

an sich fesselt und Arion, welcher von Delphinen durch die Fluten getragen wird. Zu gleicher Zeit werden auch die Erinnerung an die Formen der antikisierenden Baukunst, wie sie in Italien aufgekommen waren, in ihm lebendig. Die architektonischen Hintergründe in der „grünen Passion“ zeigen nicht mehr die gotischen Formen, welche noch zuweilen im Leben Mariä und in der grossen Passion wiederkehren. Der reinen Renaissancekunst entsprossen kann man zwar die Säulen und Bogen in der grünen Passion nicht nennen; immerhin bekunden sie eine veränderte Richtung der architektonischen Phantasie und eine Annäherung an die massvolle Einfachheit der Renaissancekunst. Wir begreifen, dass der Drang, den engen Stadtmauern Nürnbergs zu entfliehen, wieder in der schönen Welt Italiens Mut und Kraft zu sammeln, immer mächtiger in ihm anschwoll und zuletzt unwiderstehlich wurde, so dass er trotz seiner Dürftigkeit — er musste von seinem Freunde Pirkheimer Geld für die Reise leihen — den nächsten Anlass ergriff, um nach Venedig zu reisen. Als solchen giebt Vasari den Rechtsstreit an, welchen Dürer gegen den berühmten Kupferstecher Marcanton wegen unbefugten Nachstechens einzelner Blätter aus dem Marienleben anstrengen wollte. Vasari ist zwar in diesem Punkte kein sicherer Gewährsmann, auch erfahren wir aus Dürers Briefen nichts von seinem Prozesse gegen Marcanton. So viel aber darf man die Nachricht Vasaris vielleicht gelten lassen, dass die Nachbildung seiner Werke in Venedig auf seine Reise mitbestimmend wirkte. Wenn seine Schöpfungen so grossen Beifall in Venedig fanden, dass sogar Fälschungen Gewinn brachten, warum sollte er nicht seiner Person den Vorteil zuwenden?

Mit zahlreichen Aufträgen der Nürnberger Freunde zum Ankaufe von Perlen, Edelsteinen, Ringen, Büchern belastet, sonst aber mit leichtem Gepäcke und schweren Sorgen beladen, machte sich Dürer im Herbste 1505 auf den Weg. Er hatte sechs „Thafelln,“ kleine Bildtafeln, mitgenommen. Wird er sie verkaufen, werden ihm neue Bestellungen gemacht werden? Nicht wenig drückte ihn auch die Geldschuld an Pirkheimer, mit welchem er während der Reisezeit einen regen Briefwechsel unterhielt. Zehn Briefe, teils in den ersten Monaten, teils im Herbste 1506 geschrieben, haben sich erhalten. In den ersten Briefen herrscht ein gedämpfter Ton. Ihn kümmert das Schicksal der zurückgelassenen Mutter und Gattin, er denkt an den arbeitslosen Bruder Hans und klagt über die Maler, welche ihm nicht wohlwollen und seine Kunst tadeln, denn

sie sei nicht „antikischer Art.“ Allmählich bessert sich die Stimmung, steigt der Mut und das Selbstvertrauen. Er wechselt mit dem Freunde Scherzworte, mitunter recht derber Art, meldet das Lob des alten Giovanni Bellini, welcher, wie wir aus einer andern Quelle (Camerarius) erfahren, Dürers Feinmalerei wie ein Zauberwerk anstaunte, und erzählt von dem Gedränge in der Werkstätte, vor welchem er sich zuweilen verbergen müsse. Er bekennt aber auch freimütig den Wechsel in seinen künstlerischen Anschauungen und wie er jetzt den früher hochgeschätzten Jacopo de Barbari minder hoch stelle. Die Aussichten auf Erwerb haben sich gleichfalls gebessert. Fünf Täfelchen hat er verkauft, von der Rosenkranzbrüderschaft, welche sich unter der deutschen Kaufmannschaft gebildet hatte, ein grösseres Altargemälde bestellt erhalten. Und als er es nach einer Arbeit von sieben Monaten vollendet hatte, jubelt er auf. Der Doge und der Patriarch von Venedig besuchen die Werkstätte, der Rat will ihn durch ein Jahresgehalt von zweihundert Dukaten an Venedig fesseln, und auch die Maler sind zum Schweigen gebracht. Sie sagten bisher, „im Stechen wäre er gut, aber im Malen wüsste er nicht mit Farben umzugehen. Jetzt spricht jedermann, so schöne Farben hätten sie nie gesehen.“ Wir sind leider nicht mehr im stande, dieses grosse Lob auf seine volle Wahrheit prüfen zu können. Das Bild, ein Weihgeschenk der Brüderschaft, stellt die Madonna auf dem Throne in einer reichen, hinten rechts von Felsbergen abgeschlossenen Landschaft dar. Sie und das Christkind überreichen dem Kaiser, dessen Profilkopf Dürer nach der Zeichnung des Ambrogio da Predis, eines angesehenen Mailänder Malers, wiedergab, und dem Papste Rosenkränze, während der neben der Madonna stehende h. Dominikus und mehrere Engel das gleiche Geschäft an der übrigen Gemeinde, fast lauter Porträtgestalten, vollziehen. Das Gemälde, zuerst in der Bartholomäuskirche in Venedig aufgestellt, kam später in den Besitz Kaiser Rudolfs II. und nach Auflösung der Prager Galerie in ein Prager Kloster. In älterer und neuerer Zeit arg misshandelt, zuletzt noch vollständig übermalt, ist es gegenwärtig nur ein trüber Schatten des ursprünglichen Werkes. Wer das grosse Tafelbild vor seiner letzten Restauration genau prüft, erkennt nicht allein in dem psaltierenden Engel auf der Stufe des Thrones einen Anklang an die bellinischen Engel, sondern entdeckt auch die offenbare Absicht des Künstlers, die Farben gegen sein sonstiges Verfahren auf einen kräftigen Akkord zu stimmen. Das blaue Kleid der Madonna, der

goldbrokatene Mantel des Papstes und das scharlachrote Gewand des Kaisers gaben die Grundtöne an. Zwischen dem Gold und dem Rot vermittelt das gelbrötliche Kleid des psaltierenden Engels, nach beiden Seiten hin werden die Hauptfarben ergänzt und zu ruhigerer Wirkung gebracht. Hinter dem Papste kommt ein rotes, violettes, hinter dem Kaiser (nach dem Hintergrunde zu) ein blaues Gewand zur Geltung. Nur in dem (früheren) Kopfe der Madonna und den scharf gezeichneten Köpfen der Brüderschaftsgenossen begrüssen wir den alten deutschen Dürer.

Das Rosenkranzbild ist die hervorragendste, aber nicht die einzige Leistung Dürers während seines Aufenthaltes in Venedig. Zeigt jenes den Einfluss der venetianischen Malerei, so offenbart das kleine Gemälde in der Galerie Barberini in Rom: „Christus unter den Schriftgelehrten" die Einwirkung Leonardos, welcher überhaupt eine grosse Rolle in Dürers Entwickelung spielt, wie er auch unserem Meister nach der erfinderischen, grübelnden, wissenschaftlich denkenden Seite der Natur durchaus wahlverwandt erscheint. Leonardos Einfluss wird in der scharfen Zuspitzung der Charaktere, in den fast schroffen Gegensätzen der Köpfe, in der starken Mitwirkung der Hände an der Geberdensprache kund. In fünf Tagen hat Dürer das Gemälde vollendet, nachdem er allerdings Köpfe (besonders den mild anmutigen Christuskopf in der Albertina) und Hände vorher sorgfältig gezeichnet hatte. Doch macht nicht die Schnellmalerei das Werk fein und bedeutsam, noch weniger seine malerischen Eigenschaften. Der Gesamteindruck ist keineswegs erfreulicher Art, da ganz abgesehen von der schlechten Erhaltung der Tafel die Komposition sich nicht im Raume vertieft, die Halbfiguren sich drängen, die vielen dicht vor den Augen des Beschauers sich bewegenden Hände und kreuzenden Finger den leichten Überblick des Ganzen erschweren. Einen viel grösseren malerischen Wert besitzt der kleine Christus am Kreuze (Dresden), welcher gleichfalls in Venedig gemalt wurde. Es ist das erste, rein malerische Stimmungsbild des Meisters. Aus tiefem Dunkel leuchtet der Christuskörper hervor. Nur am fernen Horizonte wirft ein gelbrötlicher Streifen Licht auf ein schmales Stück öden, eintönigen Seegestades. Das einsame Leiden des Heilandes, in welchem nur das Antlitz den furchtbaren Schmerz ausdrückt, der Leib männliche Kraft sich bewahrt hat, kann nicht ergreifender geschildert werden. Niemals hat sich Dürer der italienischen Kunst so sehr genähert, niemals die mittelalterlichen Überlieferungen so voll-

ständig abgestreift, wie in diesem kleinen Bilde. Mit ihm lässt sich der zwölfjährige Christus, was malerische Wirkung betrifft, nicht vergleichen. Die Bedeutung des letzteren liegt darin, dass Dürers persönliche Entwickelung in ihm einen mächtigen Schritt vorwärts macht. Bisher hatte er doch wesentlich nur den äusseren Proportionen, den mathematischen Verhältnissen die Aufmerksamkeit zugewandt. Jetzt, durch Leonardos Muster angefeuert, zieht er auch die Physiognomik und die Erfindung von Charaktertypen in den Kreis seiner Studien.

Leonardo ist der dritte italienische Meister, in dessen Fussstapfen Dürer tritt. An Jacopo de' Barbari schliessen sich Mantegna und Lionardo an. Eine merkwürdige Wahl und Folge der Künstlerideale, ebenso bezeichnend für Dürers Stellung zur italienischen Kunst, wie aufklärend über seine eigene Natur. Die berühmtesten und bedeutendsten venetianischen Maler, in deren naher Nachbarschaft er verkehrte, liessen ihn kalt. Man spricht wohl vom Einflusse Giovanni Bellinis. Doch ist dessen besondere Malweise in Dürers Bildern nicht nachweisbar und was Dürer von den Venetianern angenommen hatte, beschränkt sich vorwiegend auf einzelne Kompositionsregeln. Dürers Madonnen auf dem Throne seit 1506 bekunden sein Verständnis der feinsinnigen Anordnung, die vornehme Auffassung, welche in der venetianischen Schule sich eingebürgert hatte. Auch der wohlthuende, dem Auge gefällige Gegensatz des anmutigen, fröhlichen Engels zu Füssen des Thrones im Gegensatz zu der strenger abgemessenen, ernsten Hauptgruppe blieb ihm nicht verborgen. Wir entdecken solche psaltierende Engel an den Stufen des Thrones in den späteren Schöpfungen Dürers recht häufig. Von einer durchgreifenden Einwirkung der Venetianer auf seine Phantasie, so dass sie eine Stilwandlung hervorrief, können wir keine Spur nachweisen. Das zeigt am besten das Porträt eines jüngeren, etwa dreissigjährigen Mannes aus dem Jahre 1507 in der Wiener kaiserlichen Galerie. Der Farbenauftrag erscheint in dem (verputzten) Bilde etwas weicher, verschmolzener. Aber in allem Übrigen, in der Haltung des Kopfes, in der Zeichnung des rotblonden Haares, in der Richtung des Blickes und der Behandlung des Pelzwerkes, in der scharfen Abhebung des Brustbildes von dem dunklen Hintergrunde, begrüssen wir den alten deutschen Dürer. Es waren auch, wenn wir von dem Feinmaler Barbari absehen, auch nicht in erster Linie die anatomischen Vorzüge, welche ihn an die Helden der oberitalienischen Malerei fesselten. Mantegnas kühne Zeichnung, dessen Verkürzungskunst und Kraft, wuchtige

und doch nicht plumpe Körper zu gestalten, elementare, das Mass des Gewöhnlichen weit überschreitende Empfindungen in voller Reinheit und Macht auszudrücken, hatten es ihm angethan. Wenn er jetzt sein Ideal wechselt, zu Leonardo bewundernd aufblickt, so bleibt auch jetzt die eigentliche Kunst der Malerei aus dem Spiel. Er begeistert sich nicht für den wunderbaren Farbenschmelz in den Gemälden Leonardos und dessen technisches Können. Leonardos Zeichenweise ist ihm fremd. Dagegen suchte er mit Feuereifer in Leonardos Kunstlehre und theoretische Grundsätze einzudringen. Auf welchem Wege Dürer zu ihrer Kenntnis gelangte, ist uns nicht überliefert worden. Am wahrscheinlichsten klingt die Vermutung, dass einer oder der andere von Leonardos Schülern und Akademiegenossen, welche nach dem Sturze Sforzas ein Wanderleben in Oberitalien führten, ihm die Kunde in Venedig oder Bologna vermittelte. Man denkt gewöhnlich an den gelehrten Mathematiker Luca Pacioli, welcher einerseits zu Leonardo in nahen Beziehungen stand, anderseits durch seine Schriften und Entdeckungen auf Dürer nachhaltigen Einfluss übte. Der Kristallkörper mit lauter fünfwinkeligen Flächen (Isocaeder) in dem Stiche der Melancholie geht auf Paciolis Lehre von den regelmässigen Körpern zurück. In Dürers Schriften begegnen einem gar manche Sätze in der von Pacioli in der „divina proportione" niedergelegten Meinung.

Mit Jacopo de' Barbari und selbst mit Mantegna verbanden ihn nur einzelne wahlverwandte Züge, an Leonardo hat er seine ganze Künstlerschaft hingegeben. Und wenn von einer italienischen Schule Dürers gesprochen werden könnte, so läge sie in Leonardos Lehren und kunstwissenschaftlichen Versuchen. Schon die Spuren, welche in Dürers Werken auf Leonardo zurückgehen, zeigen, dass ihm die ganze Persönlichkeit des Mannes vor Augen schwebte. Die physiognomische Bedeutung der Hände hatte er ihm abgelauscht, das phantastische Element willig in sich aufgenommen. Als er auf einem Blatte im Berliner Kabinett (L. 9) einen Drachen zeichnet, leiht er ihm die Züge, welche Leonardo für die Darstellung eines solchen Ungetüms empfiehlt. Er hört von Leonardos Erfindungen auf dem Gebiete des Wasserbaues. Sofort macht er sich, in zwei Zeichnungen im Britischen Museum, daran, Schwimmgürtel und Schwimmblasen zu entwerfen, mit deren Hilfe man weite Ströme durchschwimmen kann. Die sogenannte Akademie Leonardo Vincis, ein mailändischer Kupferstich, welcher kunstreich verschlungenes Rankenwerk wiedergiebt, vielleicht ein Erkennungszeichen der Mitglieder

der Akademie Leonardos, jedenfalls wie die Inschrift im mittleren Kreise: Academia Leonardi Vinci zeigt, mit ihr zusammenhängend, reizte seine Nachahmungslust. Er zeichnete noch in Venedig auf zwei Blättern (Britisches Museum) mit leichten Abweichungen solche künstlichen Knotenverschlingungen und nahm nach seiner Heimkehr Anlass, sie in sechs Holzschnitten, den sogenannten Knoten (B. 140—145), weiter auszuführen.

Natürlich zog ihn zu Leonardo am stärksten das Studium der Masse und Verhältnisse, der Gesetze, welche den menschlichen Bildungen zu Grunde liegen. Dürer hatte sie in Venedig mit neuem Eifer aufgenommen. Das Blatt mit den zwei nackten Frauen im Berliner Kabinett (L. 37 u. 38), mehrere Zeichnungen von Pferden in den Uffizi und in der Ambrosiana, mit beigeschriebenem Masse, legen dafür Zeugnis ab. Aber weit war er auf dem bisher eingeschlagenen Wege nicht gekommen. Das Körpergerüst des Menschen richtig anzulegen, hatte er wohl gelernt, ein gutes Verständnis der Masse der Einzelglieder sich erworben. Bei der künstlerischen Verwertung dieser Kenntnisse erhoben sich grosse Schwierigkeiten, namentlich die konstruierten Köpfe entbehrten des Lebens und des kräftigeren Ausdruckes. Zum Glück half in vielen Fällen die Natur aus; wer sich einfach an sie hielt, sündigte vielleicht gegen die Regel, gab aber doch ein gutes Bild der Wirklichkeit. Dürer hatte sich aber ein höheres Ziel gesteckt. Er wollte den Spuren des Schöpfers nachgehen, die festen Gesetze, welche der Bildung der Geschöpfe, besonders der Menschen, zu Grunde liegen, klar schauen, auch bei der Wiedergabe des seelischen Lebens das Zufällige, Unbewusste zurückschieben. Nun erblickt er einen Mann, allerdings nur im Widerscheine seiner Zeichnungen, welcher diesen Weg bereits erfolgreich beschritten hatte. Durch unermüdliches Beobachten und Erforschen der Natur war in Leonardos Phantasie ein schöpferischer Zug gekommen, eine Kraft der Erfindung, welche ihn beinahe mit der Wirklichkeit wetteifern lässt. Er ersinnt Charakterköpfe von vollkommener Lebensfähigkeit und packendem Wahrheitsscheine. Die Leidenschaften, seelischen Bewegungen und Empfindungen sind in ihnen auf das deutlichste ausgedrückt. Dem scharfen Forscher entging nicht, dass die charakteristische Stimmung an Linienzüge geknüpft werden könne, der Wechsel in der Profillinie eine entsprechende Änderung des Ausdrucks hervorrufe.

In zahlreichen Proben legte Leonardo diese Überzeugungen dar. Er liess aus einem einfach regelmässigen Kopfe die mannig-

fachsten Charakterköpfe sich entwickeln, entdeckte selbst in der grössten Unregelmässigkeit Spuren gesetzmässiger Bildung. Auf den Namen „Karikaturen" getauft, werden sie in sehr vielen Sammlungen mit Vergnügen betrachtet. Doch lag dem Zeichner zunächst das Zerrbild und eine kalte Verhöhnung menschlicher Bildungen durchaus fern. Wie wenig gehört dazu, eine tiefgreifende Wirkung des Ausdrucks zu erzielen. Und wenn die Stirn zurückgeschoben, die Nase aufgestülpt wird, müssen nicht Mund und Kinn eine entsprechende Änderung empfangen? Auf Beispiele, welche diese Folgerichtigkeit kundgeben, war sein Absehen gerichtet, als Ziel setzte er sich die Annäherung des Formensinns und der Schöpfung psychologischer Charaktere. Dadurch brach er in Italien einer neuen Kunstweise die Bahn und öffnete gleichzeitig Dürer die Augen, welcher bis dahin den Bann der rein formalen Proportionslehre nicht ganz zu durchbrechen vermochte.

Für den erfinderischen Mann, dessen Phantasie voll von Gedanken, Gestalten und Bildern steckte, war es eine bittere Enttäuschung, dass er gerade bei der Bildung des Kopfes, in welchem die Seele lauter widerscheint, Halt machen sollte. Leonardos Beispiel lehrte ihn, dass hier die Phantastik in ihr Recht trat und hier der schöpferische Trieb keineswegs in Regellosigkeit ausarten müsse. Eifrig folgte er diesen Spuren. Noch in Venedig versuchte er sich in „verrückten Angesichten". Er zeichnete (Pester Museum L. 185) eine Reihe von Profilköpfen nebeneinander, welche durch Änderungen der Gesichtslinien einen verschiedenen Ausdruck gewinnen, ganz in derselben Weise wie auf einem Berliner Blatte L. 34), wo er zunächst einen gewöhnlichen Idealkopf entwarf und diesen dann durch Zuspitzung oder Abstumpfung des Profiles mannigfach änderte.

Dass Leonardos Einfluss in den Werken Dürers nicht so stark sich geltend macht, wie jener Mantegnas, erklärt sich aus guten Gründen. Mantegna wurde sein Vorbild für besondere Bewegungen, für einzelne Gestalten und Gruppen, welche leicht in ihrem Ursprunge erkannt werden. Leonardos Lehren durchdrangen dagegen Dürers künstlerisches Wesen, verschmolzen so innig mit dem letzteren, dass sie nicht mehr losgeschieden werden können. Man darf Leonardos Einfluss nicht in Dürers malerischen Werken suchen. Hier trennten sich ihre Wege, blieb Dürer selbständig. Wenn er aber fortan in der Schöpfung von Charaktergestalten und Charakterköpfen mit das lockendste Ziel des Künstlers erkannte, seine er-

finderische Phantasie einen wuchtigen Schwung nahm, sein Lieblingsstreben, die Masse und Gesetze der menschlichen Erscheinung zu erforschen, an Tiefe gewann, so dankt er in allen diesen Dingen Leonardo die grösste Förderung.

Die mannigfachen Eindrücke, welche er in Venedig empfing, brachten Dürer doch Unruhe in seine Seele und störten das Gleichgewicht seiner Stimmung. Man merkt dem Tone der an Pirkheimer gerichteten Briefe den steten Wechsel zwischen Hoffnung und Sorge an und kommt auf die Vermutung, dass die wenig geistvollen, sich stets wiederholenden Scherze, frostig und gekünstelt, wie sie sind, einen Mantel bilden, um darunter die eigene, wahre Stimmung zu verbergen. Fröhlicher, ungesuchter Humor spricht jedenfalls nicht aus ihnen. Neu und offen tritt er uns entgegen, wenn er seine stattliche, durch neue Kleider gehobene, äussere Erscheinung schildert. Er legte auf diese stets ein grosses Gewicht. Ehrlich und offen ist auch seine Freude über den wachsenden Ruhm. Dass er an Selbstvertrauen und Selbstachtung gewonnen, seine Kraft gemessen und stark gefunden hat, die erhöhte Freude am Wirken und Schaffen, darin entdecken wir die unmittelbare Frucht der venetianischen Reise.





VII.

„O wie wird mich nach der Sonne frieren; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!" So lauten die Schlussworte Dürers in dem letzten Briefe an Pirkheimer. Als er im Frühling 1507 heimgekehrt war, durfte er indess glauben, dass er sich in seinen Landsleuten doch getäuscht habe, und hoffen, jetzt in der Heimat Anerkennung auch als Maler zu finden. Bestellungen auf Gemälde strömten ihm in so reichem Masse zu, dass in den nächsten Jahren die Malerei ihn fast ausschliesslich in Anspruch nimmt, der Kupferstich und Holzschnitt stark zurücktreten. Vorher begann er, wie es scheint aus eigenem Antriebe, eine Doppeltafel zu malen, welche ihm und den Freunden den in Venedig gemachten Fortschritt anschaulich vor die Augen führen sollte. Er griff auf den alten Gedanken eines Normalmenschen zurück, gab wieder, wie in dem Kupferstiche vom Jahre 1504, Adam und Eva Leben und Gestalt. Offenbar hatte er sich mit dem Bilde schon in Venedig beschäftigt, denn einzelne Vorstudien, zahlreich wie immer, tragen das Datum 1506. Überaus lehrreich ist der Vergleich des Gemäldes (Pittigalerie in Florenz), welches noch zu Dürers Lebzeiten kopiert wurde (Madrid und Mainz) mit dem älteren Kupferstiche. Hier erscheinen

beide Köpfe in ein scharfes Profil gestellt, namentlich jener Evas ausdrucklos, die ganzen Gestalten gleichsam als Beispiel richtiger Proportionen hingestellt. Wie viel tiefer in der Empfindung, innerlich belebter treten uns auf den beiden Tafeln Adam und Eva entgegen. Verführerisch blickt Evas Auge, lockend und doch leise verschämt nähert sie sich Adam, dessen geöffneter Mund und grosse Augen die Begehrlichkeit verraten. Zu dieser gesteigerten inneren Belebung gesellt sich eine gute Modellierung der Körper, eine freie Verteilung der Farben. Dürer durfte sich in der That rühmen, in Venedig viel gelernt zu haben. Der alte Dürer, aber von seiner besten Seite, zeigt sich in dem zahlreichen Getier, den bunten Papageien, den Rebhühnern, dem Eber, Hirsch, welche das Waldesdunkel beleben.

Auf diesem Wege fortzuschreiten und auf die formale und seelenhafte Durchbildung der Einzelgestalt, auch der bekleideten, die ganze Kraft einzusetzen, war Dürer nicht beschieden. Schon der erste grössere Auftrag warf ihn wieder in die Bahn zurück, auf welcher wohl seine erfinderische Kraft, aber nicht sein malerischer Sinn sich frei bewegen konnte. Der Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen bestellte bei ihm eine Darstellung der Marter der zehntausend Christen unter König Sapor. Der Gegenstand war Dürer nicht fremd. Er hatte bereits früher im Holzschnitt (B. 117) und dann, schon mit Rücksicht auf die Bestellung des Bildes, in einer Federzeichnung in der Albertina diese dem derben Volkssinn zusagende Legende verkörpert. Ihn fesselte offenbar der Anlass, die mannigfachsten Stellungen und Bewegungen der Gemarterten zeichnen, seine theoretischen Studien praktisch verwerten zu können. Redlich hat er auch die ihm gebotene Gelegenheit benutzt, namentlich an kühnen Verkürzungen es nicht fehlen lassen. Die malerische Wirkung blieb aus, und auch die Geschlossenheit der Komposition wurde nicht erreicht. Das Ganze löst sich in viele vereinzelte Gruppen auf, welche das Auge nach und nach mühselig zusammensuchen muss. Im Vordergrunde werden auf Geheiss des syrischen Königs die Massenhinrichtungen vollzogen, Christen gekreuzigt, geköpft, mit dem Holzbeile erschlagen. Durch eine schmale Schlucht windet sich ein langer Zug von Gefangenen auf den Gipfel des Felsens, von welchem wieder viele in die Tiefe herabgeschleudert werden. Gerade die Häufung ähnlicher Vorgänge mindert den dramatischen Eindruck. Dürer war übrigens mit seiner Schöpfung zufrieden. „Ich wollte, dass Ihr die Tafel sähet; ich bin der Meinung,

5*

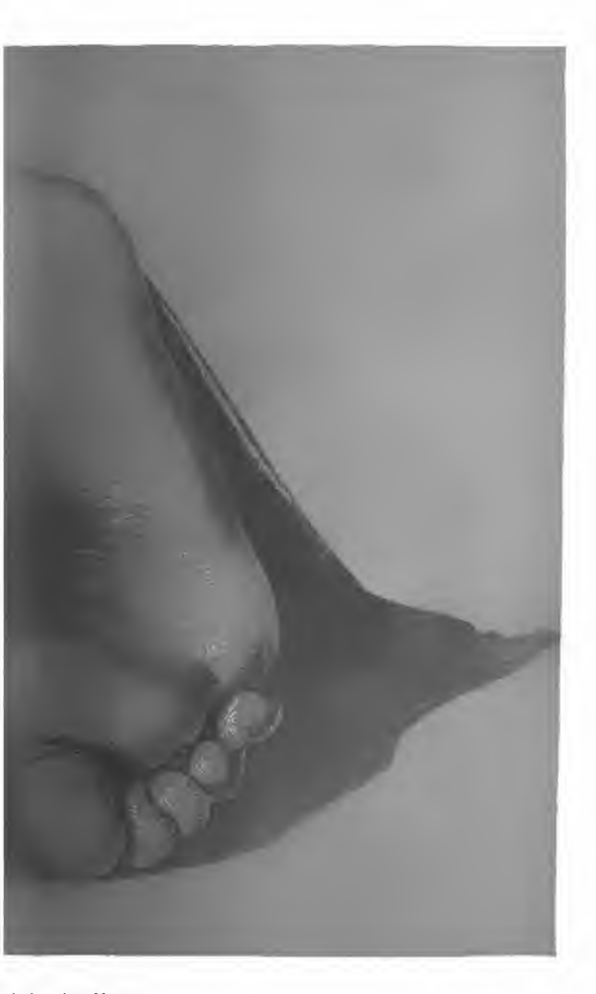
sie würde Euch wohl gefallen.“ So schrieb er an Jakob Heller, den reichen und frommen Frankfurter Tuchhändler, welcher bei ihm im Sommer 1507 einen stattlichen Flügelaltar bestellt hatte.

Mit dem grössten Eifer, mit ebenso grossem Selbstvertrauen schritt Dürer an das neue Werk. Wir können den Fortgang des letzteren genau verfolgen, da sich die an Heller gerichteten Briefe (neun an der Zahl) erhalten haben. Offenbar wollte er sein Meisterwerk schaffen. Er wählte die schönsten und besten Farben, liess sich die Mühe nicht verdriessen, die Haupttafel vier- bis fünfmal zu untermalen, und übermalte sie, als sie schon fertig war, noch zweifach, auf dass sie lange Zeit dauere. Bei allem Fleisse währte es doch beinahe zwei Jahre, ehe er das Werk zu Ende führte. Dann freilich, als er es in seiner Werkstätte vollendet schaute, hob sich sein Künstlerstolz. Fünfhundert Jahre und darüber wird die Tafel frisch und sauber bleiben. Des Lobes der Sachverständigen ist er sicher, und dass auch der Besteller Freude daran haben werde, fest überzeugt. Nur weil er das Wort gegeben hat, überlässt er die Tafel Heller um eine geringere Summe, als sie wert ist. Kunstfreunde hatten ihm einen viel höheren Preis geboten, wollten „sozusagen mit Gewalt die Tafel von ihm haben“. Seinen Fleiss rühmt Dürer an erster Stelle. Und in der That ist vielleicht niemals ein Gemälde so sorgfältig gearbeitet worden, wie die Hellersche Tafel. Ihm genügten nicht allgemeine Entwürfe und flüchtige Skizzen. Jeden Kopf, Gewandstücke, Arme, Hände und Füsse hat er auf das sauberste auf grünblau grundiertes Papier mit dem Pinsel in Schwarz gezeichnet und die Lichter sorgsam mit weisser Farbe aufgetragen. Wir besitzen noch achtzehn solcher Studien. Sie gehören nach der Seite der formalen Durchbildung zu dem Besten, was der Meister geschaffen hat, legen uns aber gleichzeitig die Frage auf die Lippen, ob nicht seine Phantasie darüber ermüden musste und ob, nachdem die Vorarbeiten bereits so weit vollendet, bis in das Kleinste und Feinste ausgeführt erscheinen, bei der Übertragung der Gestalten auf die Tafel die Farbe zu ihrem Rechte gelangen konnte? Eine ganz befriedigende Antwort auf diese Frage zu geben, hat das Schicksal des Bildes versagt. Dürers Hoffnung einer langen Dauer seiner Schöpfung ging leider nicht in Erfüllung. Ein Jahrhundert blieb der Flügelaltar in der Familienkapelle, welche Heller in der Dominikanerkirche zu Frankfurt gestiftet hatte, von Einheimischen und Fremden viel bewundert. Im Jahre 1618 kam die Mitteltafel, welche Dürer eigenhändig mit Aus-



Die Fusssohlen ein

Studie zu den Fusssohlen des knieen
Weissgehöhte Tuschzeichnung fru



knieenden Mannes

n Apostels auf dem Heller'schen Altar
r in der Sammlung Franck zu Graz

schluss der Gesellen ausgeführt hatte, in den Besitz des Herzogs Maximilian von Bayern, ging aber in München bei dem Residenzbrande 1678 zu Grunde. Der Dominikanerkirche verblieb eine Kopie und von Dürer die Flügelbilder, welche die Gesellenarbeit nicht verleugnen, nur in der allgemeinen Anordnung — die Porträts Jakob Hellers und seiner Frau ausgenommen — auf Dürer zurückgehen. Auf die Treue des Kopisten Jobst Harrich aus Nürnberg ist kein Verlass. Jedenfalls war die Technik des Kopisten eine andere, als sie Dürer in Briefen an Heller beschreibt. Während dieser die Tafel wiederholt mit reinen (Tempera?) Farben untermalte und dann erst mit Ölfarben „strich", führte Harrich die Kopie hundert Jahre später nur in dünnflüssigen Ölfarben aus. Dadurch verminderte sich der Farbenkörper und gewiss auch die Leuchtkraft des Bildes. Mit Sicherheit können wir nur die Komposition und dank der erhaltenen Studien die Zeichnung als Dürers Eigentum würdigen.

Wer von der Marter der Zehntausend zur Betrachtung der Hellerschen Tafel schreitet, wird überrascht durch die übersichtliche Klarheit und einfache Grösse der Komposition. Hoch oben in den Lüften, von jubilierenden Engelsköpfchen umschwärmt, kniet demütig mit gefalteten Händen Maria, welcher Gott Vater und Christus gemeinschaftlich die Krone auf das Haupt setzen. Auf der Erde, in anmutiger Landschaft, haben sich die Apostel um das leere Grab versammelt. Während der eine sich tief über den Steinsarg beugt und das Grablinnen auseinander reisst, als wollte er sich durch den Augenschein von der Wahrheit des Ereignisses überzeugen, wenden andere den Blick staunend nach oben oder unterreden sich über den wunderbaren Vorgang. Es sind lauter markige Gestalten, scharf im Ausdrucke, lebendig in der Bewegung, dabei gut und klar angeordnet. Wie die Komposition an italienische Gemälde erinnert, so merkt man auch der unteren, bei weitem vollendeteren Gruppe an, dass die venetianischen Erinnerungen in ihm noch nachklingen. An die Stelle der Häufung vieler Gestalten, von welchen jede die Wirkung der andern schwächt, alle zusammen einen verwirrenden Eindruck hervorbringen, treten weniger grosse Figuren, jede voll inneren Anteiles an der Handlung, jede an ihrem Platze notwendig und dabei doch frei und selbständig in Bewegung und Gebärde. Ein Hauch der edelsten Renaissancephantasie umwebt das Gemälde. Noch während Dürer an dem Hellerschen Altare arbeitete, nahm er bereits eine andere, im gleichen Geiste geschaffene

Tafel in Angriff. Im Anfang des Jahrhunderts hatte der biedere Rotgiesser Matthäus Landauer ein Altmännerhaus gestiftet, in welchem bedürftige Nürnberger Bürger ruhig ihren Lebensabend zubringen sollten. Zum Landauer Brüderhause gehört eine Kapelle, deren Vollendung wir in die Zeit nach Dürers Heimkehr ansetzen dürfen. Zur künstlerischen Ausschmückung wurde Dürer berufen. Es scheint, dass Landauer zu ihm ein besonderes Vertrauen gefasst und die Ausschmückung der auch in der gotischen Gewölbeform vom Nürnberger Herkommen abweichenden Kapelle seinen Händen übertragen hatte. Denn von Dürer stammt nicht allein die Altartafel, ihm gehören auch die Entwürfe zu den Glasgemälden an den Fenstern des Chores, welche, im Anfang unseres Jahrhunderts ausgebrochen und in Scherben zerschlagen, erst jüngst durch geschickte Zusammensetzung und Ergänzung ihre ursprüngliche Gestalt empfingen. Über die Herkunft der 1508 datierten Glastafeln aus Dürers Werkstätte herrscht kein Zweifel. Die Zeichnung der einzelnen Gestalten, besonders der zahlreichen Engelsköpfe, weist unmittelbar auf Dürer und nur auf ihn zurück. Der geringe Umfang, die grosse Schmalheit der Fenster verhindert jede freie Gruppenbildung. Bei der Darstellung der Dreieinigkeit griff deshalb Dürer zu der im Mittelalter gebräuchlichen abgekürzten Form, dem Kopfe mit drei Gesichtern; trotzdem fehlt es der Schilderung nicht an Klarheit und an inhaltlichem, sofort verständlichem Zusammenhange. Dürers Gedanken bewegten sich im Kreise des Jüngsten Gerichts. Dieses Ereignis selbst darzustellen, fehlte es an Raum. Er musste sich begnügen, was voranging, und was folgte, uns vor die Augen zu führen. In einem dreiteiligen Fenster stellt er die Trinität, von Engeln verehrt, dar, in den anderen, zweiteiligen, zeichnet er die klugen und thörichten Jungfrauen, Apostel und Evangelisten, sodann den Engel, welcher die Frommen, unter ihnen den alten Landauer, in das Paradies geleitet, und vier mit Schwertern und Spiessen bewaffnete Engel, welche die Teufel in die Hölle zurücktreiben. Dazwischen erscheint die Krönung Mariä und Abrahams Opfer eingeschoben. Der in den Glasfenstern gleichsam nur angedeutete Gedankenkreis wird nun in dem Altarbilde fortgesetzt und ergänzt. Schon im Jahre 1508 entwarf er mit der Feder die Zeichnung zu dem Bilde mitsamt den Rahmen, welche letztere er sich nicht allein als Schmuck der Tafel, sondern als Ergänzung derselben dachte. Er behielt daher auch den Rahmen, nur in reicheren Formen in Holz ausgeführt, für das vollendete Gemälde

bei. Zwei korinthische Säulen tragen einen Fries, über welchem sich ein stattliches Halbrund erhebt. Das halbrunde Feld nimmt Christus als Weltrichter zwischen Maria und dem Täufer ein; im Friese ist in knappen Zügen das Weltgericht und der Eingang der Seligen in das Paradies, die Verweisung der Verdammten in die Hölle dargestellt. So gewinnt das Hauptbild erst seine volle Bedeutung.



Dürers Selbstbildnis aus dem Allerheiligenbild in der Belvederegalerie zu Wien.

Hier haben sich in den Lüften alle durch Christus Geheiligten versammelt, alle durch den Kreuzestod von der Sünde Erlösten zur Anbetung vereinigt. Den Mittelpunkt des Gemäldes bildet Gott Vater, die Krone auf dem Haupte, in einem reichen Brokatmantel. Er hält das Kreuz mit Christus mit beiden Armen fest, wobei das blaue, weit ausgebreitete Untergewand des Vaters den Hintergrund bildet, von welchem sich die Christusgestalt kräftig abhebt. Zu beiden Seiten knieen und stehen dichtgedrängt links die weiblichen

Heiligen mit Palmen in den Händen, rechts die Männer des Alten Bundes, unter welchen Johannes, Moses und David besonders hervorragen. Es fällt auf, dass weder die Madonna sich von den übrigen heiligen Frauen merklich scheidet, noch die Apostel in den Vordergrund treten. Tiefer unten schliessen sich die Vertreter der verschiedenen Stände, vom Kaiser und Papst bis zum kleinen Bäuerlein, vorn die Männer, hinten die halbverschleierten Frauen zu einem Halbkreise zusammen. Alle werden von der gleichen andächtigen Stimmung getragen, alle drücken die gleiche Empfindung aus. Dadurch gewinnt die ganze Handlung einen gehobenen, feierlichen Charakter, welchen die glänzende helle Färbung des Bildes noch steigert. Der Künstler verlegt den Vorgang in die Zeit des Sonnenaufgangs. Der Horizont der weiten Seelandschaft, welche das Bild unten abschliesst, ist wie die Häuser am Ufer rötlich gefärbt, die Wolkensäume rosig angehaucht. In den Gründen herrschen ungebrochen rotblaue Töne vor, nur mässig gedämpft durch die grünen und braunen Kleider der Figuren im Hintergrunde. Vielleicht hat auf diese Malweise die Rücksicht auf die Glasgemälde bestimmend eingewirkt.

Die Komposition des Allerheiligenbildes zeigt im Vergleiche zu dem Hellerschen Altar eine geringere Übersichtlichkeit. Die Figuren drängen sich in dem kleinen Raume. Offenbar hat die Lust und Freude an reicher Charakteristik den Sieg über die Erwägung, welchen künstlerischen Gewinn eine klare, einfache Anordnung, eine Beschränkung auf einige, aber vollkommen durchgebildete Gestalten bringe, davongetragen. Welche Fülle überaus lebensvoller, wahrer Charakter tritt uns in der unteren Gruppe entgegen: der einfältig biedere Bauersmann, der stramme Ritter, die betrübte Witwe, der behäbige Patrizier.

Die Nachwirkungen des venetianischen Aufenthaltes treten langsam zurück, die ursprüngliche Natur ist in dem Künstler wieder mächtig geworden und hat ihn zur Einkehr eingeladen. Diese persönliche Natur ist aber reicher und gereifter geworden. Der erfinderische Sinn beschränkt sich nicht bloss auf die Zeichnung mannigfacher, tief empfundener Charaktere, sondern äussert sich auch in Gedankenschöpfungen. Woher hat Dürer den Inhalt des Allerheiligenbildes geholt? Kein einzelner Schrifttext, keine biblische Erzählung, keine Legende liegt zu Grunde. Aus der Tiefe des religiösen Geistes schwingt er sich zu einer künstlerischen Vision empor. Er schaut die Heiligung des ganzen Menschengeschlechts

durch den Versöhnungstod Christi, er nimmt dem Jüngsten Gerichte, das im Rahmenbilde und in den Glasgemälden neu erklingt, seine Schrecken und lässt durch die Liebe Christi einen neuen Bund zwischen Gottheit und Menschheit erstehen. Man geht wohl nicht irre, wenn man Dürer das volle Verdienst für diese Gedankenschöpfung zuweist. Dann bedeutet aber das Allerheiligenbild einen Markstein in seiner religiösen und künstlerischen Entwickelung.

Dürer stand wieder an einem Wendepunkte seines Wirkens. Schon an einem äusseren Umstande merkt man seine Entfremdung von der mittelalterlichen Sitte. Die alten Kirchenbilder besassen in der Regel die Form von Flügelaltären. An diese hielt sich auch Dürer in seinen früheren Altarwerken. Seitdem er aber in Venedig der Renaissancekunst näher getreten war, hatte er die Vorzüge des einheitlichen Tafelbildes erkannt. Dort kommt das Interesse an den Gegenständen der Darstellung zu seinem Rechte. Die andächtige Seele des Betrachters wird mit würdigen Gedanken erfüllt. Dass auch sein Formensinn volle Befriedigung empfange, verhindert gewöhnlich das Gedränge der vielen Gestalten, die grössere Zahl der oft nicht einmal in den Massen übereinstimmenden Einzeltafeln. Das als geschlossene Einheit geschaffene Altargemälde dagegen lockt den Künstler von selbst auch in der Komposition diese Einheit zu wahren, die Handlung enger zusammenzufassen, auf die formale Durchbildung der Gruppen und Einzelgestalten das Hauptaugenmerk zu richten. Das Auge wandert nicht von Tafel zu Tafel wie bei den Flügelaltären und Altarschreinen, sondern überblickt sofort das Ganze. Dadurch werden aber dem Künstler neue Aufgaben gestellt. Am Rosenkranzbilde und Allerheiligenbilde sehen wir deutlich Dürers eifriges Bemühen, den neuen Anforderungen gerecht zu werden. Aber freilich, er musste gegen eine spröde Sitte ankämpfen, mit tief eingewurzelten Gewohnheiten brechen; er fand nicht den Raum zu freier Bewegung. Das verleidete ihm die ganze Malerei.

Als Dürer den Hellerschen Altar, den letzten grossen Flügelaltar, den wir von ihm besitzen, vollendet hatte, schrieb er dem Besitzer: „Mich soll auch niemandt vermögen ain Taffel mit so viel Arbeit mehr zu machen. Denn gemaine gemäll will ich ain Jahr ain Hauffen machen, das niemandt glaubte, das möglich wäre, das nie man thun möchte, aber das fleissig kleiblen gehet nit von statten, darumb wil ich meines stechens auss warten.“ Er hielt sein Versprechen. Das Brustbild einer lebensgrossen Madonna in

der Wiener kaiserlichen Galerie mit dem halb liegenden Christkind auf den Armen, welches eine durchgeschnittene Birne in der Linken hält, 1512 datiert, ist das einzige nennenswerte Gemälde in einer längeren Reihe von Jahren. Aber auch hier kann man sagen, dass nicht die Abrundung der Töne, die malerische Modellierung, sondern die Feinmalerei namentlich der Haare und des Schleiers der Madonna die Bewunderung des Beschauers wachruft. Solche Feinmalerei verstand aber Dürer mit viel einfacheren Mitteln bis zur höchsten Vollendung zu treiben. Davon legen zwei ursprünglich zusammengehörige und als Täfelchen eingerahmte kleine Papierzeichnungen vom Jahre 1510 Zeugnis ab. Sie stellen über schmalen, mehr dekorativ gehaltenen Friesen in den Hauptbildern Samsons Sieg über die Philister (Berliner Kabinet) und Christi Auferstehung (Albertina) dar. Grau in grau mit der Feder gezeichnet und mit dem Pinsel vollendet lassen die beiden Blätter trotz des kleinen Formates und der dürftigen Farbmittel die Lebendigkeit der Handlung, die Kraft des Ausdruckes, selbst die Reize blendender Lichtwirkung (Auferstehung) nicht vermissen. Die Kunst der Fein- und Kleinmalerei ist ihm ein freies Spiel geworden. Man möchte sagen, er zeichnet wie gestochen. Auf dem Samsonblatte, wo im Vordergrunde der jüdische Herkules gar grimmig auf die Feinde losschlägt, bringt er im Hintergrunde noch andere Episoden aus dem Leben Samsons an, im winzigsten Massstabe, aber doch so scharf und klar gezeichnet und durch die richtige Perspektive so wenig störend, dass man seine helle Freude an der Redseligkeit des Meisters hat, mag sie auch wie ein Nachhall aus älteren Zeiten klingen.





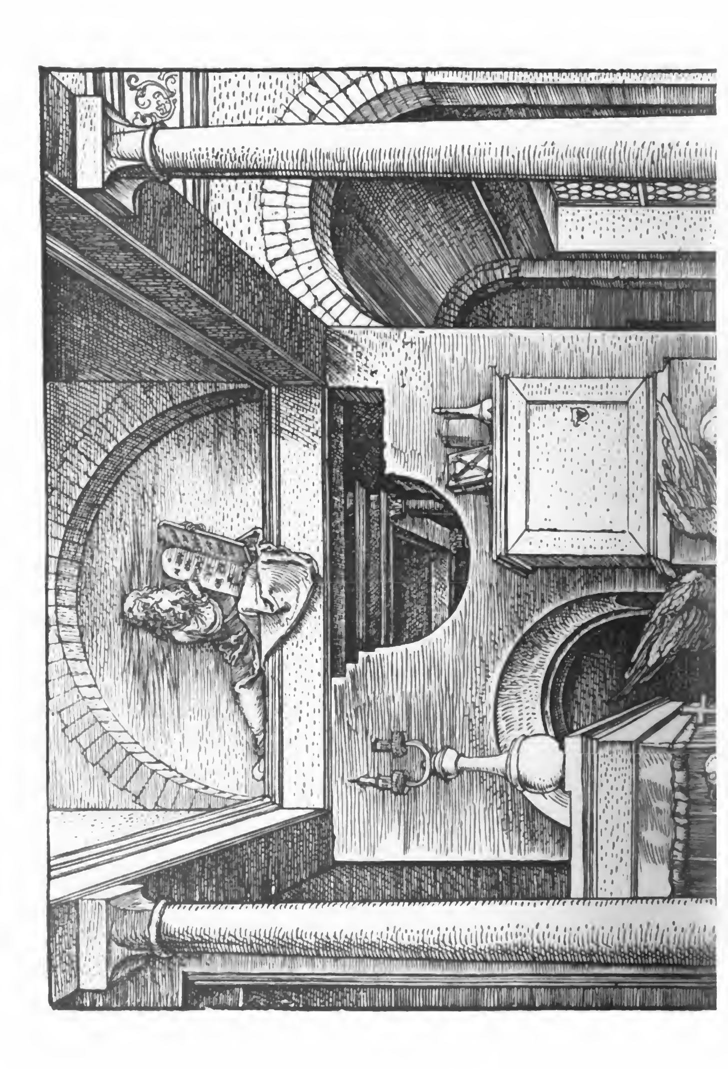
VIII.

Des Stechens wollte Dürer fleissig warten. In der That entwickelt er in der Zeit von 1509 bis 1515 eine staunensvolle Fruchtbarkeit im Fache des Kupferstiches und Holzschnittes. Und mehr noch als dieses. Jetzt erst gewinnt er die vollkommene Herrschaft über das Werkzeug des Stechers und schafft jene Blätter, welche mit Recht auch durch die technische Durchführung als seine Meisterwerke, zugleich als die schönsten Leistungen der alten deutschen Kunst gelten. Gegen die eigentliche malerische Technik verhält sich sein Sinn spröde, hier rastlos fortgeschritten, fehlte aber die längste Zeit der rechte Antrieb. Dagegen erwies er sich auf dem Felde des Kupferstiches gerade darin erfinderisch. Er versuchte, die Kupferplatte durch Eisenplatten, den altgewohnten Grabstichel durch die Nadel zu ersetzen und die durch die Nadel bewirkten Ritze mit Hilfe des Ätzwassers zu vertiefen und zu verstärken. Bei der Bearbeitung der Kupferplatte mit dem Grabstichel, bei dem Drucke wandte er ferner allerhand geheime Künste an, um den Ton zu vertiefen, die malerische Wirkung zu steigern. Es scheint, dass er die Kupferplatte ähnlich behandelte, wie der Maler

seine Tafel. Die Untermalung ersetzte er durch eine feine Zeichnung mit der Nadel und Ätzung, die Übermalung vertrat die Berbeitung der so gewonnenen Grundzeichnung mit dem kräftigeren Grabstichel. Auf diese Weise brachte Dürer wahrscheinlich den eigentümlichen zarten Schimmer, den malerischen Ton zu stande, welcher einzelne seiner Stücke aus dieser Zeit (1514) auszeichnet. Erst viele, zum Teil noch nachweisbare Versuche führten zum Ziele. Doch ist es weniger das Ziel als der Weg zum Ziele, das Forschen gewesen, was Dürer zu diesen technischen Wagnissen und Neuerungen reizte. Waren die Schwierigkeiten besiegt, der Ausgang des Weges gefunden, so liess sein Interesse nach. Die Radierung kam erst im folgenden Jahrhundert zu Ehren. Immerhin bleibt Dürer der beherrschende Meister, welchem die neuere Kupferstichkunst die grössten Anregungen verdankt.

Der ihm innewohnende freie wissenschaftliche Trieb, dieses ihn von den Männern des Mittelalters am meisten unterscheidende Merkmal, macht sich also auch hier geltend. Nachdem er die grossen Gemälde vollendet, der malerischen Thätigkeit beinahe vollständig entsagt hatte, kommt der Trieb zum Durchbruch. Und da ist bemerkenswert, dass gleichzeitig in ihm der Plan, sein Wissen von der Kunst den Genossen und der Nachwelt mitzuteilen, der Vorsatz litterarischer Thätigkeit feste Formen gewinnt. Mit Recht würde daher in diese Jahre ein neuer Wendepunkt seines Wirkens verlegt. Zunächst freilich musste er mit der Vergangenheit abrechnen und auch für den Haushalt Sorge tragen. Leicht verkäufliche Marktware kam auch jetzt aus seiner Werkstätte. Dazu rechnen wir kleinere Stiche und Schnitte religiösen Inhaltes, wie Marienbilder, h. Familien, den sterbenden Christus, die heiligen Gregor, Hieronymus, Koloman u. a. Auch fliegende Blätter, von Dürerschen Versen begleitet, gehören zu dieser Gattung, wie z. B. der Schulmeister, welcher, die Rute in der Hand, fünf Knaben in einem Hofe unterrichtet, und der Tod, als Gerippe gezeichnet, welcher einem Landsknechte ankündigt, dass seine Zeit abgelaufen sei.

Die grossen Holzschnitte folgen: Das Marienleben und die Passion waren gleichfalls für weitere Kreise bestimmt. Aber noch fehlten einzelne Blätter, und die Folgen waren noch nicht in die gebräuchliche Buchform gebracht. Dürer schloss sie jetzt ab, zeichnete zu jeder Folge (auch der neugedruckten Apokalypse) ein Titelblatt und begleitete auch das Marienleben und die Passion, wie er es gleich ursprünglich in der Apokalypse gethan, auf der





Maria, von Heiligen verehrt.

Aus dem Marienleben. Holzschnitt Bartsch 95.

Rückseite des Blattes mit einem kurzen, erläuternden Text, diesmal mit lateinischen Versen, welche ihm der befreundete Benediktinermönch Chelidonius geliefert hatte. In dieser Form wurden sie 1511 gedruckt und ausgegeben. Es könnte leicht zu falschen Schlüssen führen, wenn man scharfe stilistische Unterschiede zwischen den älteren und jüngeren Blättern aufspüren wollte. Wahrscheinlich, dass die Kompositionen auch der letzteren aus früherer Zeit stammen, möglich, dass der offenbar oft tüchtiger geschulte Holzschneider die Absichten des Künstlers reiner als früher wiedergab, diesem also die entschieden bessere Ausführung als Verdienst zufällt. Deutlich erscheint nur in der Himmelfahrt Mariä (B. 94) ein Anklang an die Komposition des Hellerschen Altares und ebenso giebt sich das letzte Blatt, die Verehrung Marias (B. 95), als eine der reifsten und liebenswürdigsten Schöpfungen Dürers kund. In ihrem Schlafgemache, für dessen reiche architektonische Gliederung der Künstler nur seine Phantasie, nicht die wirkliche Bauwelt zu Rate zog, sitzt die Madonna mit dem stehenden Christuskinde im Arme und empfängt links die Huldigungen der Heiligen, während rechts ein Engel zur Harfe ein Lied anstimmt. Im Vordergrunde, auf einem niedrigen Sockel, treiben kleine, geflügelte Knaben ihr loses Spiel mit einem Hasen oder erlustigen sich mit allerhand Spielzeug. Die nur ganz locker verbundenen Gestalten unten im Gegensatze zu der festgeschlossenen Hauptgruppe, der leicht humanistische Zug in den Kinderfiguren gegenüber dem würdigen Ernste der grossen Gestalten verleihen dem Blatte einen eigentümlichen Reiz und gestatten zugleich einen guten Einblick in Dürers persönliche Natur.

Während Dürer die alte, grosse Holzschnittpassion zum Abschlusse bringt, packt ihn unwiderstehlich die Lust, seine Künstlerkraft abermals an dem so fruchtbaren Stoffe zu versuchen, die Passion neu zu komponieren. Er thut es nicht einmal, sondern gleich zweimal. Im Jahre 1511 erscheint die kleine Holzschnittpassion in 37, das Jahr darauf die Kupferstichpassion in 15 Blättern. Als Volksbuch denkt sich Dürer die neue Holzschnittpassion. Er will in einfach schlichtem Tone die Schicksale Christi erzählen; er holt weit aus und führt die Geschichte bis an das letzte Ende fort, giebt aber stets nur den Kern der Handlung wieder. Den Beginn macht der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese, es folgt sodann die Erscheinung Christi auf Erden, die Verkündigung und die Geburt. Erst mit dem Abschiede Christi von seiner Mutter und dem Einzuge nach Jerusalem nähert er sich dem

eigentlichen Gegenstande der Darstellung. Die Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel erklärt in volkstümlicher Weise den Hass der Juden. Mit dem Abendmahl und der Fusswaschung schliesst die Vorgeschichte der Passion. Die letzten Blätter haben die Himmelfahrt, das Pfingstfest und das Weltgericht zum Gegenstande. Mustergültig als Volksbuch, daher auch rasch in weiten Kreisen verbreitet und oft kopiert, war die kleine Holzschnittpassion doch von einem zu engen Rahmen umschlossen, um alle Gedanken des Künstlers, welche sich an das Leiden Christi knüpften, zu umfassen. Die Holzschnitttechnik verbot schon die Wiedergabe der tieferen Empfindungen, des feineren Ausdruckes. Dieser Seite künstlerischer Betrachtung gerecht zu werden, war die Kupferstichpassion bestimmt. Keine fremde Hand schob sich hier zwischen Entwurf und Ausführung. An die Stelle des Zeichenstiftes tritt gar der Grabstichel, beide Werkzeuge werden aber von derselben Hand gehalten. Wie die Persönlichkeit des Künstlers im Stiche zu unmittelbarer Geltung kommt, so verleiht er auch den von ihm gezeichneten Gestalten einen persönlichen Charakter, indem er auch die feineren Züge im Antlitze verkörpert, die innere Bewegung kräftig und lebendig bis an die Oberfläche vordringen lässt, durch das Spiel von Licht und Schatten Stimmung in die Handlung bringt.

Wunderbar zog das Leiden Christi die Phantasie Dürers an. Viermal hat er die ganze Passion künstlerisch verkörpert. Und selbst dann hat er mit dem Gegenstande nicht für immer abgeschlossen. Noch in späteren Jahren kommt er, wie wir sehen werden, auf den Plan einer grösseren Folge von Passionsszenen zurück. Im Leiden und Sterben erscheint ihm die ganze Natur Christi eingeschlossen. Den Zug der schwersten Leiden verleiht er ihm, wenn er gewissermassen wie in den Schweisstüchern oder Veronikabildern dessen Bildnis zeichnet. Wie die Passionsszenen, so haben auch die Christusköpfe seine Phantasie dauernd beschäftigt. In Zeichnungen, Schnitten und Stichen verkörperte er ihn, und wenn er einen Fortschritt in der Stichtechnik (1510—1516) gemacht hatte, so verfehlte er nicht, sie an diesem Gegenstande zu erproben. Den ersten Versuchen mit der kalten Nadel darf man das kleine Blättchen vom Jahre 1510 anreihen: die h. Veronika, welche in den ausgebreiteten Armen das Schweisstuch mit dem Christuskopfe hielt (B. 64). In Eisen geätzt erscheint der Engel mit dem Schweisstuche vom Jahre 1516 (B. 26). Nur in dem Schweisstuche, welches von zwei Engeln getragen wird, aus dem Jahre 1513 (B. 25) blieb

Dürer dem Grabstichel getreu. Der Ausdruck des herbsten Schmerzes gelingt Dürer nicht auf den ersten Wurf. Im Veronikablättchen zeigt Christus noch kräftige, edel männliche Züge, erscheint die Dornenkrone nur als Schmuck. Der Stich vom Jahre 1513 bringt



Christus auf dem Ölberg. Kleine Passion.

in dem Blicke der Augen, in dem festgeschlossenen Mund, in den schärferen Umrissen bereits das Leiden in Erinnerung. Am ergreifendsten wirkt der grosse Holzschnitt mit dem Haupte Christi. Er ist freilich nicht zu Dürers Lebzeiten ausgeführt worden. Auch die Vorzeichnung auf dem Holzstock stammt nicht von Dürer. Aber die

Erfindung des Kopfes geht unzweifelhaft auf ihn zurück. Nur Dürer war im stande, in dem Kopfe den Ausdruck grässlicher Leiden, herbsten Schmerzes und zugleich den Zug der Überwindung aller Qualen, des Sieges über alle Martern zusammenzupressen. Der Mund ist halb geöffnet, das lange Haar fällt wie feucht zu beiden Seiten des Antlitzes herab, schwere Thränen entrollen den grossen, klagend auf den Beschauer gerichteten Augen. Dennoch bleibt das hohe Wesen Christi unberührt, ist der letzte Eindruck ein erhebender. Nur wessen Seele und Phantasie ganz von der Passion Christi erfüllt war, konnte einen solchen Kopf schaffen. Dieses vollständige Einleben erklärt auch, dass Dürer niemals gleichartige Szenen mechanisch wiederholt. Er schreitet vielmehr jedesmal mit staunenswerter Frische an das Werk und weiss immer wieder neue Züge dem Gegenstande zu entlocken. Daraufhin die einzelnen Passionsszenen zu betrachten, die Darstellungen zu vergleichen, gewährt hohen Genuss. Christus auf dem Ölberge z. B. tritt uns in vier verschiedenen Stellungen entgegen. Er kniet ergeben, in tiefes Gebet versunken, die gefalteten Hände vor die Stirn legend, in der kleinen Holzschnittpassion. In der grossen Passion wehrt er dagegen wie erschrocken über das



Christus auf dem Ölberg. Kupferstichpassion.

Übermass des ihm zugemuteten Leidens den Kelch ab, welchen ihm der Engel darreicht. Von furchtbarer Seelenangst gepackt, streckt er beim Anblick des ihm von einem Engel vorgehaltenen Kreuzes in der Kupferstichpassion die Arme in die Höhe, als wollte er die Hilfe des Vaters anrufen. Dürer fühlt aber, dass der leidenschaftliche Schmerz sich nicht immer in lautem Aufschrei äussern muss, dass er auch den Leidenden übermannen, den Körper erstarren machen könne. In einem Holzschnitte (B. 166) und in zwei Zeichnungen (Berlin und Frankfurt, L. 26 und 199) hat sich Christus auf die Erde geworfen, das Gesicht in den Boden drückend und mit ausgestreckten Armen. Gerade, dass man das Gesicht nicht sieht, lässt der Phantasie im Ausdenken des Leidens freien Lauf. Als reiche Volksszene komponiert Dürer die Geisselung in der grossen Passion; auf wenige Figuren schränkt die kleine Passion den Vorgang ein, ebenso wie die Kupferstichpassion, nur dass hier Christi Gestalt viel durchgebildeter und vom Schmerz förmlich durchschauert erscheint. Scharf fasst die Kupferstichpassion das Eccehomobild zusammen. Das Licht fällt nur auf zwei Gestalten, welche einander gegenüberstehen, auf den trotz seiner Erniedrigung ruhig ergebenen Christus und den kalt prüfenden, unheim-



Ecce homo. Kupferstichpassion.

lich lauernden Pharisäer, einen von den Italienern viel bewunderten Charakter, während die anderen Figuren im Halbdunkel sich verlieren. Stürmischer, unter lebendiger Teilnahme des Volkes geht der Vorgang in der kleinen Passion vor sich, noch reicher statten die grosse und die grüne Passion die Szene aus. Unterhalb der Stufen des Richthauses, in dessen Eingang Christus ausgestellt wird, drängt sich lärmend ein Volkshaufe, alt und jung, Dicke und Magere, Fanatiker und Neugierige, und sprechen laut ihre Meinungen und Forderungen aus. Ähnliche tiefgreifende Unterschiede lehrt uns der Vergleich gleichnamiger Darstellungen in den einzelnen Folgen kennen. Bei der Kreuztragung liegt bald der Nachdruck auf der Begegnung der Frauen, welchen Christus mit unendlich sanftem Blick Trost zuruft, bald auf den Misshandlungen, unter welchen Christus zusammenbricht. Die Kreuzigung betont entweder das Seelenleiden Christi und den Schmerz der unter dem Kreuze versammelten Freunde, oder sie führt uns mit symbolischem Beiwerke geschmückt die Hinrichtungsszenen vor die Augen.

Mit Recht haben die Italiener die schier unerschöpfliche Fruchtbarkeit der Dürerschen Phantasie gepriesen und ihm als Erfinder die Palme gereicht. Uns aber steht noch höher als die Fruchtbarkeit das unverbrüchliche Festhalten an einem einheitlichen Grundton in den verschiedenen Folgen. Dem Bildner ging der Dichter zur Seite. Ehe er an die einzelnen Darstellungen schritt, erwägte er im Geiste, welchen Eindruck und welche Empfindung das ganze Werk im Betrachter hervorrufen soll. Es kann der Sinn des letzteren in ruhigem Gleichmasse durch die Erzählung der Ereignisse beengt oder seine Phantasie durch Vorführung leidenschaftlicher Szenen, mächtiger innerer und äusserer Kämpfe gepackt werden. Es kann weiter als Ziel die Erweckung tiefer Teilnahme an den Schicksalen des Helden vorschweben. In der Dichtkunst wird die natürliche Scheidung in drei Gattungen, die epische, dramatische und lyrische Poesie längst anerkannt und geübt. Auch im Kreise der bildenden Kunst stossen wir bald auf wirksame Dramatiker, ergreifende Lyriker und fesselnde Erzähler. Was an Dürer neu ist, unsere Bewunderung erregt und ihn in die Reihe der grossen, die Welt umfassenden Dichter setzt, das ist die kühne That, einen und denselben Gegenstand sowohl episch wie dramatisch und lyrisch erfolgreich zu behandeln. Man braucht nur, wie richtig bemerkt wurde, die Titelblätter der drei Passionen zu betrachten, um den poetischen Standpunkt Dürers in jeder der drei Folgen

klar zu erkennen. Einsam sitzend, in bitteren Schmerz versunken erblicken wir Christum auf dem Titelbilde zur kleinen Holzschnittpassion. Es nennt und schildert den Helden, dessen Schicksale er erzählen will. In der grossen Holzschnittpassion wird dem dornengekrönten Christus der Peiniger, der ihn verhöhnt und verspottet, gegenüber gestellt und dadurch schon der wogende Kampf, seine Zuspitzung zu einer Katastrophe angedeutet. Am Anfange der Kupferstichpassion endlich gewahren wir Christus an einer Säule auf erhöhtem Boden stehend, zu welchem Maria und Johannes voll der tiefsten Teilnahme und des innigsten Mitgefühls emporblicken. Die äusseren Vorgänge spiegeln sich in den inneren Empfindungen wieder, die Schilderung der letzteren wird zur Hauptsache.

Was die Titelblätter versprechen, halten die Bilderfolgen. In den Blättern einer jeden Folge klingt der gemeinsame poetische Grundton hell an, erscheint Komposition, Stimmung und Ausdruck dem einmal gewählten Standpunkte gut angepasst. Der Preis vollkommenen Gelingens gebührt der Kupferstichpassion. Das lyrisch-elegische Element hat sich hier am reinsten entfaltet. Die grössten Schwierigkeiten stellten sich der dramatischen Gestaltung der Passionsszenen entgegen. Die künstlerische Überlieferung bot geringe Hilfe. Das Mittelalter kannte wohl Schauspiele, welche ja auch Dürer auf sich einwirken liess, aber keine künstlerisch aufgebaute Dramen. Dürer fühlte das Ungenügende der eigenen Darstellungen, kehrte wiederholt zum Passions d r a m a zurück und versuchte noch in späteren Jahren, den dramatischen Elementen in der Passionsszene gerecht zu werden.

Die Schilderung des Leidens Christi fasste Dürer geradezu als Lebensaufgabe auf: die anderen Gedankenkreise gewannen zeitweise eine Herrschaft über seine Phantasie, die Passionsdarstellungen kehren dagegen auf allen Stufen seiner Entwickelung wieder. Darf man annehmen, dass die künstlerische Fruchtbarkeit des Gegenstandes allein Dürers Sinn gepackt hat? Bei viel andern Künstlern, namentlich Italienern, möchte man die Frage sofort bejahen. Bei Dürer regen sich dagegen berechtigte Zweifel. Der mächtige subjektive Zug in seinen Schöpfungen, das überall sichtbare Streben, in den Gedanken einzudringen, aus der Tiefe heraus alle Gestalten auszuarbeiten, wecken vielmehr den Glauben, dass seine ganze Persönlichkeit von der Bedeutung der Passion erfüllt war, seine religiöse Stimmung ihn immer und immer wieder zum Leiden Christi, als dem Kern der ganzen Heilslehre, zog. Wir beobachten

gerade in den Jahren, in welchen Dürer die Passionsgeschichte von neuem vornahm, früher begonnene Folgen vollendete, neue Folgen schuf, sein gesteigertes Interesse an religiösen Dingen, welches ihn sogar die poetischen Schwingen rühren lässt. Er begleitet 1510 den Holzschnitt mit Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes auf der Rückseite mit Versen, welche sich auf die „sieben Tageszeiten," in denen „Christus trug sein Leiden" beziehen. In ihnen giebt sich nicht allein Dürers frommer Sinn, sondern auch seine persönliche Empfindung, dass „Christi Tod uns ewiges Leben erwarb," dass sein Tod „das Heilmittel für die grösste Not" sei, und „wir durch Christus das ewige Leben haben," kund. Nicht die Empfindung an sich, wohl aber ihr kräftiger Ausdruck, erscheint für Dürers Natur bedeutsam. In einem anderen Flugblatte aus demselben Jahre streift er sogar kirchliche Missbräuche tadelnd an. Der Holzschnitt zeigt uns ein Totengerippe, welches grinsend dem tapferen Landsknechte die abgelaufene Sanduhr vorhält und ihn als gute Beute am Arme fasst, also eine Variante der bekannten Totentanzbilder. Auf der Rückseite lesen wir wieder Dürersche Verse, welche den Menschen mahnen

> nach Christo zu leben,
> Der kann dir ewiges Leben geben,

ihn auffordern

> um Gnad zu erwerben,
> Als sollt' er jede Stunde sterben,

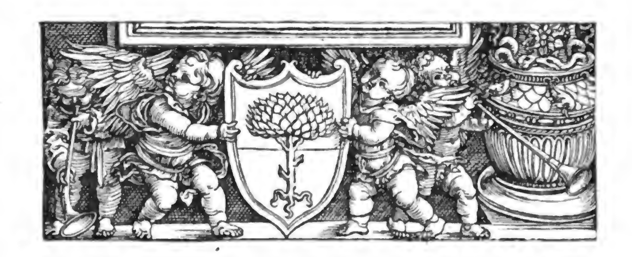
und warnen, dass er sich nicht

> aufs Messelesen verlässt
> Und dadurch will begleichen den Rest,
> Den zahlt man mit der Glocke Ton,
> Damit läuft sein Andenken davon.

Es liegt in allen diesen Herzensergüssen kein schroffer Widerspruch gegen die Weltanschauung des Mittelalters — Dürer lässt noch die guten Werke gelten — aber abgesehen von dem tiefen Ernste und gewaltigen sittlichen Eifer erscheint in ihnen, wie in seinen künstlerischen Schöpfungen, ein stärkerer persönlicher Zug ausgeprägt, als er im Mittelalter heimisch war. An die religiöse Vorstellung knüpft sich eine feste persönliche Überzeugung, welche den Bildern den warmen, innigen Ton verleiht und sie individuell gestaltet. Damit hängt zusammen, dass ihn bestimmte religiöse Gedankenkreise beherrschen, gegen andere seine Phantasie sich

stumpf verhält. Je nachdem sich sein persönliches Wesen von ihnen stärker oder schwächer angezogen fühlt, wird auch der künstlerische Sinn von ihnen verschieden gepackt. Dieses sein persönliches Wesen hängt aber mit der allgemeinen Stimmung seiner Zeit und seines Volkes eng zusammen.

Es fällt auf, dass die Bücher des Alten Testaments, für die späteren deutschen Künstler so fruchtbar an Anregungen, für Dürer stumm blieben. Die Bibel war noch nicht Haus- und Unterhaltungsbuch geworden. Ebenso fremd blieben ihm die mittelalterlichen Heiligenlegenden. Wenn er Heilige darzustellen hat, so begnügt er sich in der Regel mit der Wiedergabe ihrer Figur. Christi Leben und Leiden besitzen für ihn die grösste Anziehungskraft, ausser Christus noch Maria, zu deren Schilderung ihm aber nicht so sehr die Überlieferung, als die persönliche Empfindung die Farben mischt. Sechsmal hat, soviel wir wissen, Dürer die Madonna mit dem Christkinde auf dem Arm, stets nur im Brustbild, gemalt. Keine einzige Darstellung ist volkstümlich geworden. Die Schuld mag die unvollkommene malerische Technik mit tragen. Die vornehmste Ursache der geringeren Wirkung dieser Marienbilder liegt aber doch in dem Mangel individueller Auffassung. Dürer hat sich, während er an ihnen malte, nicht zu klarer Selbstbesinnung emporgearbeitet, den Faden, welcher sich sonst vom Gegenstande der Darstellung zu seiner persönlichen Natur spann, nicht gefunden. Er erscheint weniger selbständig in der Auffassung, abhängiger in der Formensprache von fremden Meistern. In den älteren Gemälden, wie in der Madonna vom Jahre 1503 (k. Galerie in Wien), wird man an bestimmte Vorbilder, hier z. B. an Jacopo de' Barbari, erinnert, in den späteren Schöpfungen klingen italienische Motive, das Spiel des Kindes mit einer Frucht oder Blume wenigstens im allgemeinen nach oder es wird wie bei der Augsburger Madonna 1516 der Anlass willkommen geheissen, das Studium der richtigen Masse und Verhältnisse fruchtbar zu verwenden. Soll er einen andächtigen Ton anschlagen oder einfach Mutterglück und Mutterzärtlichkeit schildern? Aus diesem Kampfe findet Dürer in den Mariengemälden keinen Ausweg. Den gleichen Kampf muss er noch in den Zeichnungen, Stichen und Schnitten durchfechten. Hier aber folgt dem Kampfe der Sieg, bricht sich eine selbständige persönliche Auffassung schliesslich die Bahn.



IX.

Die Madonnenschilderungen zerfallen in zwei Gruppen. In der einen Gruppe wird uns Maria allein mit dem Christkinde auf den Armen vorgeführt, in der anderen stehen wir der heiligen Familie oder Sippe gegenüber. Dem Zwecke, eine andächtige Stimmung zu wecken und die Madonna als Himmelskönigin zu verherrlichen, dienen vorzugsweise die Blätter, welche die Madonna auf dem Halbmond stehend, inmitten eines Strahlenkranzes darstellen. Hier nehmen unsere Aufmerksamkeit die technischen Fortschritte und die Entwickelung des Formensinnes in Anspruch. Welchen weiten Weg hat Dürer in dieser Hinsicht, seit er, noch in den neunziger Jahren, zum erstenmale die Madonna auf der Mondsichel stach (B. 30), bis 1516, in welchem Jahre er zum letztenmale den Gegenstand behandelte (B. 32), zurückgelegt! Die Madonna hat an Fülle, das Christkind an Natürlichkeit, die Gewandung an Freiheit, vor allem aber die Stichweise an Kraft und Tiefe wunderbar gewonnen.

Doch erst in der auf die Erde verpflanzten Madonna, welche dem Kinde die Brust giebt oder ihm eine Frucht reicht, es an sich presst, kommt Dürers Natur zu ihrem Rechte. Und selbst hier, wenn man Stich und Zeichnung vergleicht, merkt man, dass er in den verkäuflichen Blättern zuweilen dem Herkommen und



Die Madonna mit der Birne. Kupferstich.

der im Volke herrschenden Anschauung nachgiebt und die rein persönliche Empfindung, wie sie die Zeichnungen wiedergeben, zurückdrängt. Zu den schönsten Madonnenstichen wird mit Recht



Madonna mit dem Kinde. Federzeichnung im Kupferstichkabinet zu Berlin.

jener aus dem Jahre 1511, die Madonna mit der Birne, gezählt (B. 41). Und doch wird er noch von der im Berliner Kabinet bewahrten Skizze (L. 29) in poetischer Erfindung und Tiefe des Ausdruckes überragt. Halb unbewusst hält sie das mit einem

Apfel spielende Kind mit beiden Händen fest, während sie geradeaus blickt, als ob schwere Gedanken sie bewegten, das Glück der

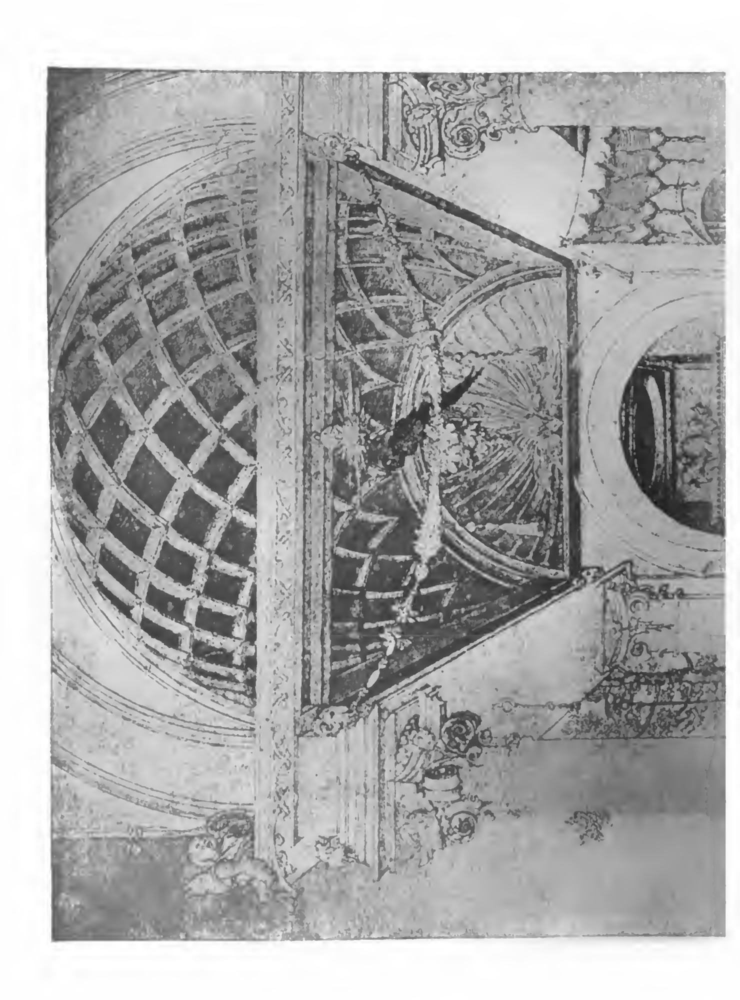


Die Madonna an der Mauer. Kupferstich.

Gegenwart vergessen liessen. Im Stiche neigt sie den Kopf zu dem segenspendenden Kinde herab und hält ihm eine Birne vor. Ihr

Gesicht erscheint hier freundlicher, in den Linien rundlicher, während auf der Zeichnung in dem länger gezogenen Antlitze ein herber, fast schmerzlicher Zug spielt. Als ob die Madonna im Geiste das furchtbare Schicksal des Kindes schaut, als ob ihre Seele nicht bei der Wiege, sondern bereits bei dem Kreuze weilte, so tritt uns die Madonna nicht allein in der Berliner Zeichnung, sondern auch sonst in den besten Madonnenstichen Dürers entgegen. Am stärksten kommt der ernste, fast trübe Ausdruck in der Madonna an der Mauer, 1514 (B. 40), zur Geltung. Sie sitzt, das Haupt mit einem Tuche soweit verhüllt, dass nur das Gesicht von der Stirn an frei bleibt, am Fusse einer Stadtmauer und hält mit beiden Händen das Kind auf ihrem Schosse; der Apfel in seiner Linken lockt es nicht. Ein weinerlicher Zug spielt um seinen Mund. Wird es die Mutter aus dem traurigen Sinnen, in welches sie versunken ist, reissen? Sie neigt wohl den Kopf zum Kinde herab, ihr Auge schweift aber in die Ferne. Selbst in dem Madonnenstiche vom Jahre 1513, welcher die Maria am Fusse eines Baumes sitzend darstellt, wie sie die Wange an den Kopf des Kindes zärtlich presst (B. 35), erscheint die Empfindung fröhlichen Mutterglückes gedämpft. Die Madonna hält das Auge zu Boden gesenkt, hat die Lippen fest geschlossen und die Mundwinkel leicht hinaufgezogen. In Dürers Phantasie hat offenbar das Leiden Christi einen Schatten auf Mariens Gestalt vorausgeworfen und ihr den so oft wiederkehrenden schwermütigen, tief ernsten Charakter aufgeprägt. Wir besitzen darin ein neues Zeugnis, in welchem Masse die Passion die religiöse Empfindungsweise Dürers beherrscht.

Der schwermütige Zug in der Madonna weicht erst, wenn sie nicht mehr einsam sitzt, sondern im Kreise ihrer Freunde und Verehrer sich bewegt. Das innig freundliche Familienleben bannt alle trüben Ahnungen und giebt der Madonna den Frohsinn zurück. Hier lebt sie in der Gegenwart und ist mit ganzer Seele bei dem Spiele des Kindes. Wie die fesselndsten Madonnenstiche, so fallen auch die anmutigsten heiligen Familien in die Jahre 1511—1514. Äussere Fruchtbarkeit entspricht der inneren Reife. Aus dem Jahre 1511 stammen die beiden, leider vom Holzschneider schlecht ausgeführten Sippebilder. In dem einen Holzschnitte sitzen unter einer Baumgruppe Maria und Anna, die Mutter und Grossmutter, ihnen haben sich die Gatten, Joseph und Joachim beigesellt. Der Held der Handlung ist aber das mit einem kurzen Hemdchen bekleidete Christuskind, welches vom Schosse Marias zu Anna hinüberhüpft,



Die heilige Familie.

Zeichnung im Museum zu Basel.

sorgsam von beiden unterstützt (B. 96). Eine flüchtige Federzeichnung in der Albertina giebt die Szene noch lebendiger und ausdrucksvoller wieder. Der andere Holzschnitt zeigt uns die Glieder der heiligen Sippe in noch grösserer Zahl versammelt (B. 97). Maria und Anna sitzen nebeneinander unter einer Gruppe knorriger Bäume. Während jene dem Kinde die Brust giebt, hat sich Anna in ein Buch vertieft, in welches über ihre Schultern ein junges Mädchen mit hineinblickt. Im Kreise stehen fünf alte Männer, beinahe so knorrig wie die Bäume, aber doch aus dem Leben frisch herausgegriffen. Dass zu den Füssen der Madonna zwei geflügelte Knaben mit Laute und Dudelsack musizieren, stört durchaus nicht den anheimelnden Eindruck der Szene. Sie sind demselben Naturboden entwachsen, wie die anderen Gestalten. Ein drittes Mal verkörpert Dürer die Sippe in einem mit der Nadel geritzten und vielleicht teilweise geätzten Blatte, dessen Druck freilich misslang, welches aber durch einen neuen Madonnentypus bemerkenswert erscheint (B. 43).

Dürer verfuhr bei der Zeichnung der Madonnenköpfe durchaus nicht nach einer feststehenden Gewohnheit. Jugendliche Formen wechseln mit ausgereiften, lang gezogene Köpfe mit rundlichen. Wenn er auch der Natur nachstrebt, so beschränkt er sich doch nicht auf die Wiederholung eines einzigen in der Wirklichkeit geschauten Typus. Die viel verbreitete Ansicht, als ob Dürer eigentlich nie Nürnberger Frauen und Mädchen abkonterfeit hätte, ist unstatthaft. Eine subjektive Absicht liegt den meisten Gesichtsbildungen zu Grunde. Richtig ist nur für die ältere Zeit eine gewisse Vorliebe für das Zierliche und Schmächtige oder für die rüstige, aber anmutslose Züchtigkeit. Jetzt, seit 1511, geht eine Wandlung in seinen Anschauungen vor sich. Die Köpfe der Frauen werden mächtiger, die Schultern breiter, eine grössere Formenfülle stellt sich ein. Die Madonnen tragen das Haar aufgelöst, nur durch ein schmales Perlenband über der Stirn befestigt. Der Mund wird kleiner, die Lippen geschwellter, der Ausdruck fröhlicher und freier. So tritt uns die Madonna in dem geritzten Blatte entgegen, von welcher wir dann einen Abglanz in zwei Madonnenzeichnungen, eine in Windsor aus dem Jahre 1515 und eine ungefähr gleichzeitige in der Albertina, erblicken. Nur in Zeichnungen, den intimsten Schöpfungen seiner Phantasie, kehrt dieser Typus wieder, in den Stichen und Schnitten der späteren Jahre hat er bereits eine Abschwächung erfahren. Die lange verkannte Wahrheit von

dem höchsten Werte der Dürerschen Zeichnungen findet auch für den Kreis der heiligen Familie volle Bestätigung. Mit der kolorierten Zeichnung der heiligen Familie in Basel, 1509, mit der Anna Selbdritt, im Germanischen Museum in Nürnberg, 1514, halten die gleichnamigen Stiche und Schnitte Vergleiche nicht aus. In einer von Säulen getragenen, gewölbten Halle hat sich auf der Baseler Zeichnung die Madonna mit dem Kinde auf dem Schosse niedergelassen. Die Architektur zeigt zum erstenmale die reinen Renaissanceformen, wenn auch mit allerhand phantastischem Aufputz, von Dürer angewandt. Während das Kind sich mit einem gefangenen Vogel und einem Apfel vergnügt, blickt die Madonna zu den kleinen Engelsknaben herab, welche zu ihren Füssen eine fröhliche Musik angestimmt haben. Im Mittelgrunde giebt sich Joseph nach gethaner Arbeit, den hohen Bierkrug zur Seite, den Kopf auf die Tischplatte gesenkt, erquicklichem Schlafe hin. Die andere Zeichnung, Anna Selbdritt benannt, überrascht zunächst durch den streng einheitlichen Aufbau der Gruppe. Die Umrisse werden von den Linien einer Pyramide fest umschlossen. Die Spitze der Pyramide bildet Anna in rötlichem Mantel und weissem Kopftuche. Sie hatte in einem Buche gelesen, lässt aber jetzt dasselbe sinken, an dem Spiele der quer vor ihr gelagerten Maria mit dem Kinde sich ergötzend. Das Christkind hat sich von den Knieen der Madonna erhoben und strebt unbehilflich zu ihr empor, von der Mutter durch liebevollen Blick und heiteres Lächeln des leicht geneigten Kopfes aufgemuntert. Gerade diese Technik, Federzeichnungen mit Wasserfarben flüchtig zu überziehen, sagte Dürer ungemein zu. Er hat sie stets geübt, niemals mit so grossem Erfolge als wieder in diesen Jahren vollkommener Reife. Mehrere der in der Ambraser Sammlung in Wien bewahrten mythologischen Aquarellzeichnungen, wie der von der Biene verfolgte Amor, welcher zur Venus flüchtet und die Brunnennymphe fallen in diese Zeit. Ihr Studium bannt das Vorurteil, als ob Dürer der Schilderung weiblicher Anmut völlig fremd gewesen und geblieben wäre. Die Welt, in welcher sich seine Phantasie am liebsten bewegte, war allerdings männlicher Natur, aber in einzelnen glücklichen Augenblicken fand auch der Reiz weiblicher Schönheit Eingang in seine Seele.

1514 AD



G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

DRUCK GIESECKE & DEVRIENT LEIPZIG

DIE HEILIGE ANNA SELBDRITT

AQUARELLIRTE FEDERZEICHNUNG

NÜRNBERG GERMANISCHES MUSEUM



X.

In dem Widmungsbriefe an Ulrich Varnbüler, welchen der vertraute Freund Dürers, Willibald Pirkheimer, der Ausgabe eines Lucianschen Dialoges: Das Schiff oder die Wünsche vorausschickt, erzählt er auch einiges von der Sinnesweise unseres Künstlers. Er vergleicht Dürer mit dem Helden des Dialoges: Wie bei Lucian Adimantes sich von seinen Freunden trennt, mit welchen er gemeinsam nach dem Piräus gewandert war, um ein eben eingetroffenes grosses, reich beladenes Schiff zu betrachten und wie er unbekümmert um das wirkliche Schauspiel Träumen künftigen Reichtums und kommender Glückseligkeit nachgeht, ebenso pflege es auch Dürer zu treiben. Als einmal in Pirkheimers Hause sich die Freunde versammelten, um einen Söldnerhaufen vorbeimarschieren zu sehen und sich an dem Waffengetöse und der Kriegsmusik ergötzten, wäre Dürer in eine andere Welt entrückt worden und hätte ihnen dann mitgeteilt, dass er im Geiste so schöne Dinge geschaut habe, welche ihn zum glücklichsten Menschen machen würden, wenn sie sich verwirklichen liessen. Das stimmt mit dem

Selbstbekenntnisse Dürers: „Ach wie oft sehe ich grosse Kunst und gute Dinge im Schlafe, dergleichen mir wachend nicht vorkommen." Als Träumer giebt er sich zu erkennen, als Träumer gilt er den Freunden. Wie passt es aber zu dem wissenschaftlichen Zuge in seiner Natur und zu seinem Rufe als echtem Sohne Nürnbergs, der Stadt der Mathematiker, welcher an der Umwandlung eines Viereckes in ein Dreieck von gleichem Flächeninhalt und ähnlichen Problemen angeblich das grösste Interesse nahm? Der Widerspruch wäre schwer zu lösen, müssten wir glauben, dass in Dürers Träumen alle klaren Gedanken sich verflüchtigten, alle festen Gestalten ineinander flossen, und in nebelhaften Formen sich auflösten. Dürer sagt aber, dass er in seinen Träumen „grosse Kunst" schaute. Das war nur möglich, wenn die Gefühle gegenständlich blieben, greifbare Umrisse zeigten, sich auch sinnlich fassen liessen. Ein Traumgesicht, aus dem Jahre 1525, hat Dürer selbst ausführlich geschildert. „Ich habe im Schlafe diese Erscheinung gesehen, wie viele grosse Wasser vom Himmel fielen; und das erste traf das Erdreich ungefähr vier Meilen von mir mit einer solchen Furchtbarkeit und übergrossen Geräusch und Zerspritzen und ertränkte das ganze Land. Dann fielen die anderen Wasser; die waren fast gross und sie fielen einige weiter, einige näher und sie kamen so hoch herab, dass sie scheinbar gleich langsam fielen. Aber da das erste Wasser, das das Erdreich traf, schier herbeikam, fiel es mit solcher Geschwindigkeit, mit Wind und Brausen, dass ich so erschrak, als ich erwachte, dass mir all mein Leichnam zitterte und ich lange nicht recht zu mir kommen konnte." Dieses Traumbild illustriert Dürer. Die Ambraser Sammlung in Wien besitzt eine flüchtig kolorierte Zeichnung, in welcher die gewaltigen vom Himmel stürzenden Wassermassen, insbesondere das bergähnliche „erste Wasser" und das weithin überschwemmte Land flüchtig aber doch wirkungsvoll wiedergegeben sind. Der Gegenstand des Traumes ist absonderlicher Art, durch Steigerung natürlicher Eindrücke in der Seele des Schlummernden lebendig geworden. Er darf als Eigentum des letzteren gelten, bewahrt aber doch den Schein des Wirklichen oder in der wirklichen Welt wenigstens Möglichen; die künstlerische Phantasie vermag ihn, wie das angeführte Beispiel zeigt, in anschauliche Formen zu kleiden.

Wenn Dürer im Schlafe „grosse Kunst" schaute und selbst die Traumgebilde seine Beschäftigung mit der Kunst verraten, so

gestattet er andererseits auch wachend dem träumerischen Zuge Einfluss auf seine künstlerischen Schöpfungen. Durch die Pforte der Phantastik trat er in die künstlerische Traumwelt ein. Schon in seinem Jugendwerke, der Apokalypse, überrascht die Sicherheit in der Erfindung wundersamer Geschöpfe, wie geschauter Gestalten. Allerdings wies ihm hier die Überlieferung den Weg; die lebendige Art der Wiedergabe beweist aber, dass er sich in dieser phantastischen Welt heimisch fühlte. In ähnlicher Weise lässt er den erfinderischen Geist in den früheren mythologischen Schilderungen walten. Irgend eine alte Fabel giebt den Anstoss zum Bilde; während er über der Zeichnung sitzt, gewinnt aber die Fabel für ihn noch eine weitere allegorische Bedeutung. Er hält sich nicht genau an den Wortlaut der überlieferten Erzählung, sondern fügt dieser noch einzelne von ihm erdachte Züge hinzu, welche uns jetzt den Vorgang dunkel machen, auch schon zu Dürers Zeiten das Verständnis in weiteren Kreisen erschwerten. Noch mehr. Als rechter Künstler nimmt Dürer von den sinnlichen Formen den Ausgangspunkt. Was in seiner Phantasie zuerst lebte, das sind wegen ihrer formalen Schönheit, oder wenigstens wegen ihres formalen Wertes fesselnde Gestalten, wie nackte Körper, durch die Gesetzmässigkeit der Masse und Verhältnisse ausgezeichnet oder kühn verkürzte Leiber. Mit diesem rein formalen Ziele verknüpft sich, natürlich nicht als mechanische Zuthat, sondern wie wenn Strahlen plötzlich zu einem Bündel zusammenschiessen, irgend eine in der Erinnerung auftauchende Szene, eine durch humanistische Gelehrsamkeit vermittelte Handlung, so dass das Bild einen doppelten Inhalt, einen für den Verstand fassbaren historischen und einen nur vom Kunstfreund empfundenen formalen besitzt. Die Neigung, auf dem Grunde rein formaler Studien Handlungen aufzubauen, und jene poetischen Gedanken emporspriessen zu lassen, steigert sich, je weiter Dürer in das Verständnis der Naturgesetze, welche der menschlichen Erscheinung vorstehen, vordrang. Das mathematische Element und der träumerische Zug bekämpfen sich nicht in ihm, sondern wachsen ineinander. Das mathematisch abstrakte Denken ist ja eine Art Phantastik des Verstandes, die Vereinigung beider Eigenschaften in einer Person nicht wunderbar. Gerade in der Zeit nach 1510, in welcher Dürer die theoretischen Forschungen, die Messungen und Berechnungen mit erhöhtem Eifer wieder aufnimmt, gewinnt auch das Träumerische eine grosse Herrschaft über seine Phantasie.

Leonardo da Vinci erzählt in seinem Malerbuche, dass er gern den Flug der Wolken verfolge und in ihren Formen Menschen, Tiere, Teufel, Schlachten u. s. w. entdecke, dass ihm in ähnlicher Weise Mauerflecken wie durch Zauber in bunte Bilder sich verwandeln. Ebenso liest Dürer aus scheinbar trockenen Normalfiguren, an welchen er die Masse, die Verhältnisse der einzelnen Teile zu einander genau bezeichnet und beziffert hat, von seiner poetischen Phantasie ihm eingegebene, gleichsam heimlich zugeflüsterte Zustände und Handlungen heraus. Die ursprünglich seelenlosen Figuren empfangen Stimmung. Diese Stellung, jene Bewegung würden Personen einnehmen und dieses Licht, jener Schatten Szenen beleuchten, in welchen diese oder jene Empfindungen oder Charakterzüge verkörpert werden. Sind einmal die Gestalten, die Räumlichkeiten gestimmt worden, so liegt der weitere Weg offen da. Die Stimmung muss erklärt, verständlich gemacht werden. Die Szene wird durch mannigfaches Beiwerk reicher ausgemalt, aus dem Traumhaften auf diese Art in die historische, lebendige Wirklichkeit übertragen.

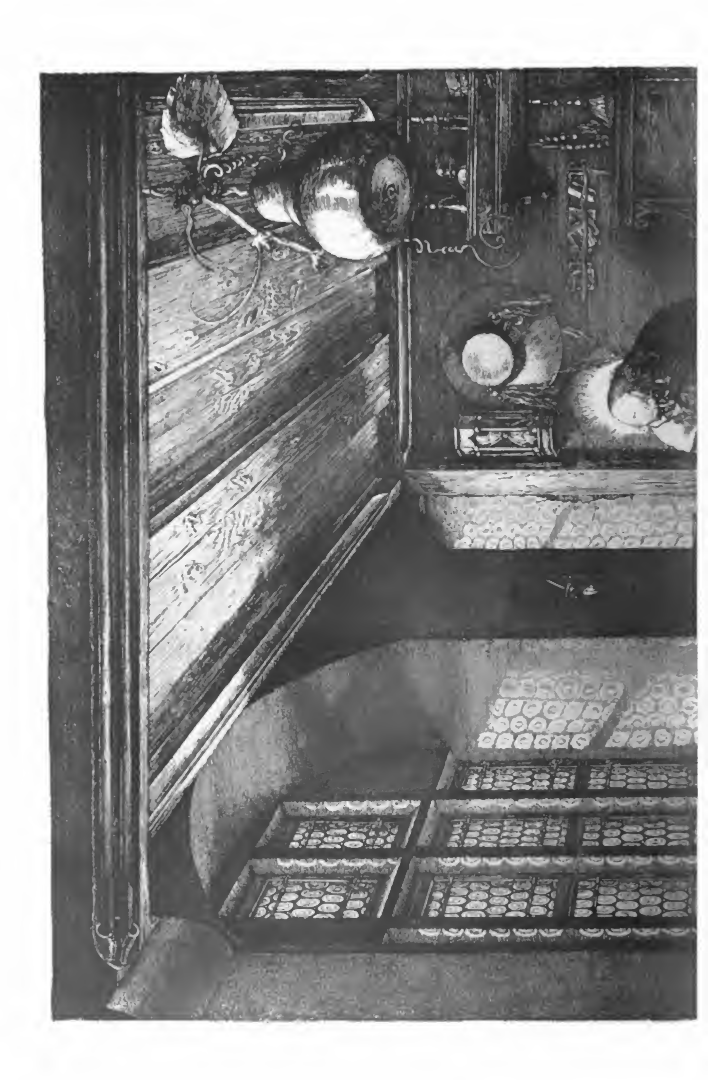
Schon in früher Jugend hatte Dürer Pferde fleissig gezeichnet. Die Albertina besitzt aus dem Jahre 1498 eine grosse kolorierte Zeichnung, einen stattlichen Reisigen in voller Wehr und Rüstung, wie sein Ross in ein scharfes Profil gestellt. Er verband mit dem Blatte keinen anderen Zweck, als das Festhalten des äusseren Eindruckes. „Das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewesen," hat Dürer selbst später auf das Blatt geschrieben. Die sichtlichen Mängel in der Zeichnung des Pferdes führten ihn zum Studium der Anatomie. In Venedig scheint er, wie der Lehre von den menschlichen Proportionen und der Physiognomik, so auch der Pferdeanatomie mit neuem Eifer sich zugewandt zu haben. Die hier gewonnenen Anschauungen und Erfahrungen kamen der Reiterzeichnung zu gute. Als er den Gegenstand wieder zur Hand nahm — nicht in Venedig, sondern mehrere Jahre später — verbesserte er die Zeichnung des Pferdes, liess es schreiten und nicht mehr still stehen, gab auch dem Kopfe mehr Kraft und Leben. Ausserdem zog er über den Pferdekörper Quadrate und bezifferte die Masse der einzelnen Glieder. So tritt uns der Reiter auf Federzeichnungen in Florenz und Mailand entgegen. Noch immer haben wir es mit einem Hilfsblatte zum Zwecke wissenschaftlicher Untersuchungen zu thun. Der Hund zwischen den Beinen des Pferdes ist eine spätere Zuthat, doch zeigt jedenfalls die lebhaftere Be-

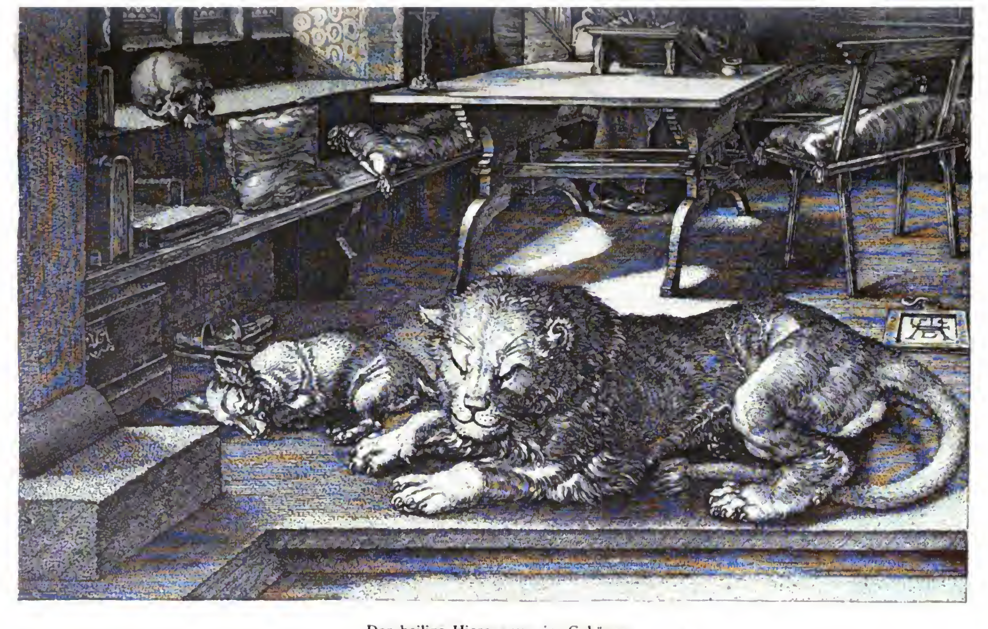
wegung des Pferdes einen Fortschritt im künstlerischen Sinne, an welchen nun Dürers Phantasie anknüpfte. Er sah in dem einfachen Reiter einen strammen, der Gefahr trotzenden Ritter. Schon 1508 hatte er ihn, in engem Anschlusse an die Zeichnung vom Jahre 1498, auf einem kleinen Kupferstiche in den heiligen Georg verwandelt (B. 54). In den folgenden Jahren, in welchen das poetische Träumen eine grosse Macht über ihn errungen, erweiterte er, durch die Zeitstimmung mit angeregt, die Schilderung in tiefsinniger Weise.

Schwere, ernste Gedanken bedrängten seit Menschenaltern die Volksseele, Unruhe und Unsicherheit waren in die Welt gekommen und hatten mit Sorgen und bangen Ahnungen die Geister erfüllt. Vergebens sucht man die naive fröhliche Lebensauffassung, welche das dreizehnte Jahrhundert so hell und bunt färbte. Man stösst auf schroffe Gegensätze, eine leidenschaftliche Hingabe an den Genuss oder eine ängstliche Furcht und Scheu vor den kommenden Dingen, ein hastiges Ausspähen nach Rettung aus den Irrungen und Drangsalen der Gegenwart. Den kräftigsten Ausdruck fand die Zeitstimmung in den Todesbildern. Der Tod ist der Herr der Welt, ihm kann niemand entrinnen. Bald lauert er heimtückisch der Kreatur auf, bald bekundet er gewaltthätig seine Macht. Dürer waren solche Todesbilder nicht unbekannt. Schon in seiner frühen Jugend hatte er ein Blatt, den sogenannten Spaziergang, gestochen, auf welchem der Tod als unerbittlicher Mahner ein wandelndes Liebespaar bedroht (B. 94). Auf dem 1503 gestochenen, technisch trefflich durchgeführten Wappen des Todes (B. 101) umarmt der letztere, als Gewaltmann charakterisiert, eine blühende Frau. Zwei Jahre später zeichnet er mit Kohle den König Tod, wie er auf einem Pferdegerippe, an dessen Halse das Totenglöcklein hängt, durch das Land reitet. Die Beischrift: memento mei giebt über die Absicht des Künstlers klaren Aufschluss. Aber nicht seine Phantasie allein beschäftigte sich mit Todesgedanken; auch in dem wirklichen Leben treten ihm die Schrecken des Todes entgegen.

Seine Mutter zog nach dem Tode des Vaters (1502) im Jahre 1504 zu ihm in das Haus und verfiel hier im Jahre 1513 in eine Todeskrankheit. Obschon eine frommgläubige Frau, welcher das Leben wenig Freuden gebracht hat — sie hatte, wie der Sohn schreibt, die Pestilenz und viele andere schwere Krankheiten erduldet, auch Verachtung, Schrecken und grosse Widerwärtigkeiten —,

fürchtete sie sich doch gewaltig vor dem Sterben. Es kann daher nicht wunder nehmen, dass Todesgedanken in seiner Phantasie spielten, als er träumend seine „Reiter“ betrachtete. Soll auch dieser stramme Mann eine Beute des Todes werden? Nein. Dürer war nicht kleinmütiger Natur. Im Gegensatze zu der gangbaren Anschauung, nach welcher der Tod stets als Sieger auftritt, denkt er sich den Reiter, der so fest und sicher im Sattel sitzt, als einen tapferen Mann, welcher sich selbst vor dem Tode nicht fürchtet, allen Widerwärtigkeiten und Gefahren mutig trotzt. So entstand 1513 der berühmte Kupferstich: Ritter, Tod und Teufel. In einer finsteren Waldschlucht reitet in voller Rüstung mit geöffnetem Visier in ruhig gemessener Haltung ein Ritter auf einem kräftig gebauten, Mut atmenden Rosse. Ihm hat sich als Begleiter der Tod auf einem dürren Klepper zugesellt. Schlangen winden sich um sein Haupt und seinen Hals. Mit der Rechten hebt er das beinahe schon abgelaufene Stundenglas empor. Den Ritter kümmert die Nähe des Todes so wenig, wie ihn das Ungeheuer mit dem Schweinskopfe und den Bocksbeinen erschreckt, welches ihm nachtrottet. Auch die im Sonnenlichte glänzende Burg über der Schlucht, ein Bild der Welt, lockt ihn nicht. Unverzagt, im Ausdrucke unbewegt, setzt er den Weg fort, die Furcht dem langhaarigen Köter überlassend, welcher mit gesenkten Ohren neben dem Rosse läuft. Kennt man die Entwickelung des Gedankens, welcher dem Stiche zu Grunde liegt, so schwindet das Rätselhafte seiner Bedeutung. Ein träumerisch poetischer Zug umschwebt denselben, unklar und unverständlich aber ist er den wenigsten der Zeitgenossen gewesen. Dürer selbst nannte das Blatt einfach den Reiter. Später empfing er mannigfache Taufen. Es galt als Verkörperung eines Sanguinikers, als das erste Blatt einer Reihe von Stichen mit Darstellungen der vier Temperamente, als Verherrlichung Franz von Sickingens, als Illustration des Kirchenliedes: Ein' feste Burg ist unser Gott. Alle diese Bezeichnungen treffen nicht das Wahre. Die allein richtige Bezeichnung ist die ebenfalls seit langer Zeit (da und dort) gebräuchliche: Der christliche Ritter. Sehr ansprechend ist dann die Vermutung eines neueren Schriftstellers, dass Dürers grübelnder und sinnender Geist in dem Handbüchlein eines christlichen Ritters von Erasmus von Rotterdam einen Wegweiser fand. Das „enchiridion militis christiani“ fand zwar erst seit 1515 in weiteren Kreisen Verbreitung. Immerhin konnte es Dürer durch die Vermittelung Erasmischer Verehrer schon früher gekannt haben. Jedenfalls er-





Der heilige Hieronymus im Gehäuse.

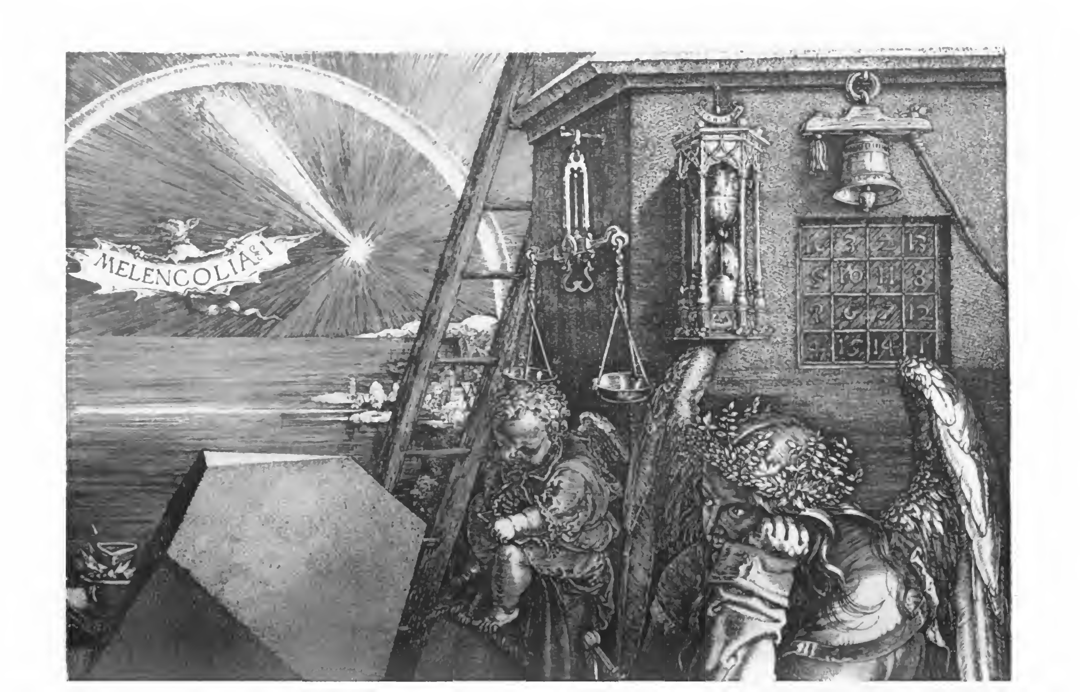
Kupferstich Bartsch 60.

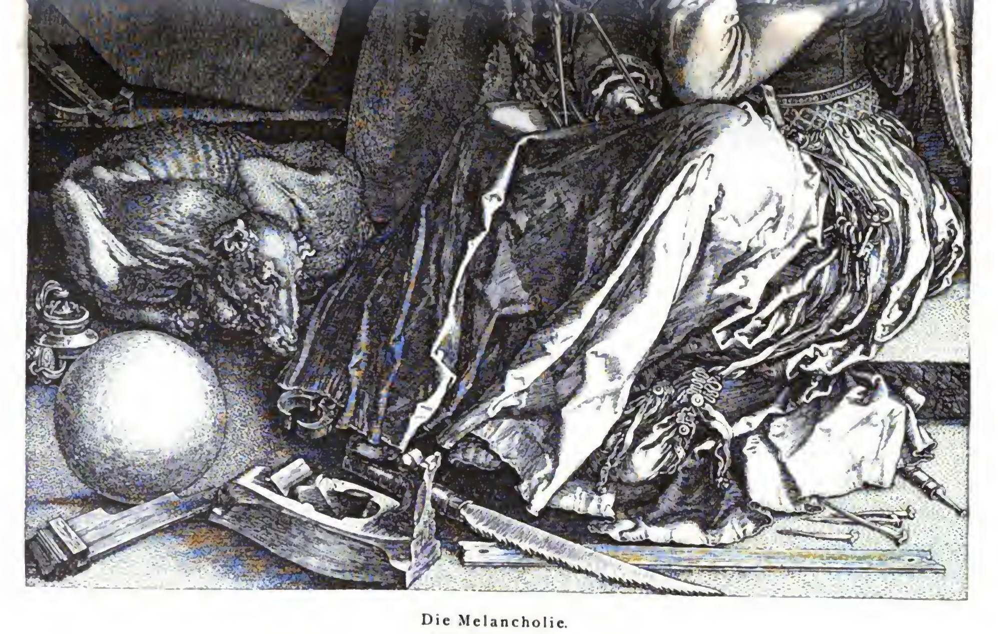
scheinen die Regeln (canones), nach welchen der christliche Ritter leben soll, verwandt mit der Schilderung in Dürers Stiche. Der christliche Ritter hat auf dem rauhen Pfade der Tugend mit den drei schlimmsten Feinden, dem Fleische, dem Teufel und der Welt, zu kämpfen. Er soll aber alle diese Spukgestalten und Gespenster verachten wie der Virgilsche Aeneas (Can. 3). Auch das soll er bedenken, dass der hinterlistige Tod überall lauert und plötzlich die Ahnungslosen überfällt (Can. 23).

Wahrscheinlich hat die Beschäftigung mit den Schriften des von Dürer hochverehrten Erasmus in dieser Zeit auch sonst seiner künstlerischen Phantasie einzelne Anregungen geboten. Im Jahre 1519 stach Dürer zwei grosse Blätter, welche wie der christliche Ritter zu den berühmtesten Schöpfungen des Meisters gehören und ebenfalls Dürers Traumwelt entsprungen sind, den Hieronymus im Gehäus und die Melancholie. Der Kirchenvater sitzt in einem geräumigen, von den Strahlen der durch die Butzenscheiben scheinenden Sonne erwärmten Gemache, in welchem allerhand Hausgerät wohlgeordnet an den Wänden prangt, an einem Tische und schreibt emsig, mit dem Ausdrucke vollkommener Glückseligkeit über die Arbeit. Im Vordergrunde liegt, müde mit den Augen blinzelnd ein Löwe, ihm zur Seite schläft ein Spitzhund. Alles, die Hauptgestalt wie die Nebendinge, die ganze Szene atmet tiefsten Frieden, stille Heiterkeit, behagliche Ruhe. Ganz anders ist die Melancholie. Eine mächtige, geflügelte Frauengestalt, das Gesicht völlig in Schatten gestellt, sitzt am Fusse eines Pfeilers. Sie stützt die Wange auf die Linke, hält unbewusst einen Zirkel in der andern Hand und starrt mit ihren grossen Augen wie verloren in die Ferne. Ihr zur Seite hat ein geflügelter Knabe einen Mühlstein bestiegen und zeichnet sitzend etwas auf ein Täfelchen. Auch hier ist der Raum mit allerhand Gerät angefüllt. Aber keine ordnende Hand hat es aufgestellt, wirr durcheinander liegt es auf dem Boden. Es dient nicht dem häuslichen Behagen, lässt uns in kein gemütliches Heim blicken, weist vielmehr auf die Beschäftigung mit allerhand Künsten und Wissenschaften hin. Ein Schmelztiegel, eine Kohlenzange, eine stereometrische Figur, Hobel, Säge, Lineal, Spritze fallen zunächst in das Auge. Dass hier der grübelnde Verstand herrscht, deutet das Zahlbrett mit vier Zifferreihen an, welche nach unten oder oben, nach rechts oder links oder schräg gelesen, immer die gleiche Summe ergeben. Die beiden Blätter sind Gegenstücke, jedes ergänzt das andere,

erst zusammen betrachtet klären sie über die Absicht des Künstlers auf.

Welches war aber seine Absicht? Wir können sie aus den beiden Stichen erraten, wir können sie auch aus verwandten Gedankenkreisen, welche Dürer gewiss nicht fremd waren, vermuten. Dass Dürer die volkstümlichste Schrift des Erasmus, das Lob der Narrheit, kennt, beweisen zwei mit der Feder gezeichnete Blätter in dem Pester Nationalmuseum, auf welchen offenbar einzelne Aussprüche der Narrheit illustriert sind. Im Lobe der Narrheit nun wird vielfach die Thorheit der Weisheit, das Glück der ersteren den Kümmernissen, welche die Weisheit, das ungewisse Streben nach Wissen, bereitet, gegenübergestellt. Erasmus spottet der Philosophen, die nur in Wolkenkuckucksheim zu Hause sind, die Schranken der natürlichen Erkenntnis mit Gewalt durchbrechen, auf ihre Dreiecke, Vierecke, Kreise, und was es sonst an geometrischen Figuren giebt, pochen, mit Hilfe von geheimen Künsten und Zaubermitteln in das Innerste der Dinge eindringen wollen. Glücklich war das goldene Zeitalter, wo man nicht grübelte, sondern einfach den Eingebungen der Natur folgte, unglücklich sind Menschen, welche von der Leidenschaft, alles wissen zu wollen, ergriffen werden. Mit dem Wissen steigen die Bedrängnisse, Trauer wohnt im Herzen des Weisen, grosse Weisheit ist von grossem Unmute begleitet. Glückseligkeit geniessen jene allein, deren Geist der Welt entrückt ist, welche ganz von dem wirklichen Leben sich abgezogen haben. Diese Glückseligkeit wird allerdings erst nach dem Tode, jenseits voll genossen, aber einzelne Auserwählte kosten sie bereits auf Erden vor. Und merkwürdig. In den Randzeichnungen, welche Holbein einem Exemplare des Lobes der Narrheit zufügt, wählt er zum Vertreter der Glückseligen auf Erden den h. Hieronymus. Gleichviel ob Holbein den Stich Dürers kennt oder nicht, jedenfalls war also der durch Erasmus' Bibelerklärungen in den Vordergrund gerückte Kirchenvater in jenen Tagen als Typus eines ruhigen, gottseligen Lebens eine volkstümliche, leicht verständliche Gestalt. Vielleicht flogen Dürer noch von anderer Seite ähnliche Anregungen zu. Das Ringen nach Erweiterung der Erkenntnis, die Leidenschaft des Forschens, dann wieder der Kleinmut über die engen Grenzen des Wissens, der Glaube an die Thorheit und Eitelkeit aller Dinge, endlich die Sehnsucht nach Frieden und Klarheit, das alles schwirrte in der Luft und beschäftigte die Geister. Die Zeitstimmung trug Dürer die Gegenstände der Schil-


MELENCOLIA I



Die Melancholie.

Kupferstich Bartsch 74.

derung zu. Trotzdem bleiben die beiden Stiche sein persönliches Eigentum. Stoff und Anstoss empfing er von aussen, die Form schuf er selbständig.

Wir besitzen vom Hieronymus im Gehäus und von der Melancholie leider keine vorbereitenden Entwürfe, wie sie für den christlichen Ritter nachgewiesen wurden. Die eingehende Betrachtung der beiden Blätter lehrt uns aber die Thatsache kennen, dass hier gleichfalls technische Probleme, Formstudien in hervorragender Weise die Phantasie bestimmten. Wie Dürer im christlichen Ritter von einer Normalfigur den Ausgangspunkt nahm, so bestimmt und bedingt in Hieronymus und in der Melancholie die perspektivische Wissenschaft und die Lichtberechnung den künstlerischen Eindruck. Den h. Hieronymus hat Dürer öfter dargestellt, nicht bloss büssend und betend, sondern auch schreibend. Doch nur der Hieronymus im Gehäus übt dank der gewählten Beleuchtung, der wohl erwogenen Anordnung der Szene eine poetische Wirkung. In dem Sonnenlichte, welches den ganzen Raum erfüllt, den Kopf des Heiligen verklärt, allen Hausrat, die Wände und die Decke in milden Schimmer hüllt, spiegelt sich die Seelenruhe und der ungetrübte Friede des frommen Schreibers ab. Erst durch diese Mittel kommt Stimmung in das Bild; erst durch die Stimmung aber wird in der Seele des Betrachters die richtige Empfindung geweckt. Wie sehr Dürer von der Wichtigkeit der Beleuchtung durchdrungen war, zeigt die von ihm angewandte Stichtechnik. Ein feiner, silbergrauer Ton überzieht das ganze Blatt, schroffe Gegensätze von Licht und Schatten werden vermieden, innerhalb enger Grenzen aber eine Fülle zarter Übergänge ausgegossen. Der Stich des Hieronymus besitzt durchaus ein malerisches Gepräge und macht auch aus diesem Grunde wie in Dürers Entwickelung, so auch in der Geschichte des Kupferstiches Epoche.

Harmonische sonnige Beleuchtung bildet im Hieronymus die Brücke, um die gesuchte Seelenstimmung zu erreichen. Damit war auch schon der Weg zur künstlerischen Verkörperung des Gegenbildes, der Melancholie, gegeben. Dürer besass nicht die leichte satirische Ader des Erasmus. Es lag ihm daher fern, das auflodernde Feuer des Wissensdranges zu verspotten, die Leidenschaft des Forschens als Eitelkeit zu verlachen. Ihm war es mit der Erkenntnis der Wahrheit, der Erweiterung der Kenntnisse heiliger Ernst. Er verwandelt daher den Weisheitsnarren in einen Genius, welcher emporfliegen möchte bis an die Grenzen der fassbaren

Welt. Er zeichnet eine mächtige Frauengestalt, in deren ganzem Wesen sich das kräftige Streben nach dem Grossen und Erhabenen kundgiebt. Er hat aber doch auch die Überzeugung, dass das geistige Ringen den Frieden der Seele versehrt, die Ruhe des Lebens gefährdet, tiefe Schwermut im Gefolge hat. Die Harmonie des Denkens und Handelns erscheint gestört, in ihren Gegensatz verwandelt. Die Mittel, diesem inneren Zwiespalt einen künstlerischen Ausdruck zu leihen, bietet ihm ebenfalls die Beleuchtung, das Spiel von Licht und Schatten. Nicht die freundliche Sonne, sondern ein unheimlicher Komet erhellt den Raum, mühsam das Dunkel teilend, trübseligen Schein verbreitend. So wird das Dämonische des Vorganges, die Schilderung der Nachtseiten des geistigen Lebens wirksam eingeleitet.

Als Künstlerträume, als Schöpfungen seiner subjektiven Phantasie entfalten sich die grossen Stiche aus den Jahren 1513 und 1514, mögen sie auch zunächst von der Zeitströmung ihm nahe gebracht worden sein. Noch in einem anderen grösseren Werke bricht sich der träumerische Zug Bahn. Nicht als ob er die schweren Empfindungen, die tiefernsten Gedanken, welche die Stiche offenbaren, in der neuen Schöpfung weitergeführt hätte. Er lockt uns vielmehr in eine helle, fröhliche Welt, lässt einen leichten Humor walten. Darin herrscht aber doch eine vollkommene Übereinstimmung, dass auch hier nicht allein die Formengebung, sondern auch vielfach die Erfindung der Bilder auf seine individuelle Phantasie zurückgeht. Gemeint sind die Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians.

Seit 1512, als sich der Kaiser in Nürnberg aufhielt, trat Dürer zu ihm in nähere Beziehungen und wurde zur Ausführung der mannigfachen kaiserlichen Kunstpläne mit herangezogen. Der Kaiser Max stand zwar als Kunstgönner auf dem Boden der Renaissance. In der Weise der italienischen Fürsten konnte er aber die Kunst nicht pflegen. Das verhinderte ausser äusseren Umständen seine deutsche Natur. Mit richtigem Sinne erkannte er das nationale Element im Holzschnitt und liess seine Renaissancegedanken in dieser Kunstgattung ausführen, wobei er denn freilich den intimen Charakter des Holzschnittes, seine geringe Brauchbarkeit für pomphafte höfische Zwecke übersah. Ein solcher Renaissancegedanke, von der Ruhmessehnsucht eingegeben, war die Darstellung eines Triumphes, in welchem seine Person, sein Geschlecht und das ideale Fürstentum gleichmässig verherrlicht werden sollte. Mit Hilfe

poetisch gesinnter Gelehrten entwarf Kaiser Max einen weitschichtigen Plan zum Triumphe. In langem Zuge schreitet, von Bannerträgern angeführt, der Hoftross einher, ihm schliessen sich die huldigenden Vertreter aller Stände, Träger von Trophäen und Bildtafeln, kunstreiche Wagengerüste u. s. w. an, bis endlich der prunkreiche Wagen naht, auf welchem der Kaiser mit seiner Familie thront. Zug und Wagen nehmen (in der Idee) den Weg zur Triumphpforte, welche über den schmalen Eingängen, den Pforten des Lobes, der Ehre und des Adels, einen hohen, von Rundtürmen eingeschlossenen, in zahlreiche Felder geteilten und mit Kuppeln gekrönten Aufbau den Augen des Betrachters vorführen soll. Für diesen Triumph, das monumentalste Werk im Fache des Holzschnittes, wurde nun ausser anderen (Augsburger) Künstlern auch Dürers Mitwirkung gewonnen. Welchen Wert der Kaiser auf sie legte, beweisen dessen Gnadenbezeugungen und der bis zum Tode des Kaisers fortgesetzte Briefwechsel zwischen dessen litterarischen Gehilfen und Dürer. Der Kaiser wollte ihn (1512) von allen städtischen Steuern frei machen, und da der Rat von Nürnberg nicht darauf einging, gleichsam an des Kaisers Stelle den Künstler zu besolden, so verlieh er ihm (1515) ein Leibgeding von 100 Gulden rheinisch, aus der Stadtsteuer zahlbar. Dieses Gehalt erhob Dürer in der That bis zum Tode des Kaisers. Die ganze Zeit hindurch stand er weiter mit Johannes Stabius, mit Pirkheimer und Peutinger in engem Verkehre, um mit ihnen die Einzelheiten des Triumphes zu beraten. Dass er es an Fleiss und Eifer im Dienste des Kaisers nicht fehlen liess, sagen uns der Freunde und seine eigenen Briefe. Dennoch ist der persönliche Anteil Dürers an dem Triumphe nicht so umfangreich, wie man erwarten sollte, und dieser Teil der Thätigkeit für das Verständnis seiner Natur nach nicht sonderlich ergiebig. In dem eigentlichen Triumphzuge werden von 135 Blättern 24 auf Dürer zurückgeführt. Doch gehören unter diesen mehrere nur seiner Werkstätte an. Eine äussere Beglaubigung des Ursprunges in Dürers Nähe bietet ihre Herstellung in Nürnberger Werkstätten, z. B. in jener des berühmten Holzschneiders Hieronymus Andreä. Ob er mit ganzer Seele bei einer Arbeit war, welche ihn von den genauen Vorschriften des Bestellers abhängig machte? Am ehesten möchten wir es von den durch künstliche Mittel bewegten Wagengerüsten, auf welchen sich mannigfache Kriegs- und höfische Szenen abspielen, vermuten. Hier kam die erfinderische Kraft des Künstlers zu ihrem Rechte, fand der Ruhm Nürnbergs in mechanischen

Dingen Gelegenheit zu glänzen. Die Wagen werden bald durch kleinere Räder geschoben, welche in die Speichen grösserer eingreifen, bald mittelst Kurbeln bewegt oder durch ein Zahnradwerk vorwärts getrieben. Die erste bewegende Kraft bilden Männer, welche die Kurbeln drehen, die Räder mit Stangen u. a. stossen. Dadurch und durch die phantastische Form der Wagengerüste vermied Dürer den Eindruck des Mechanischen und Unbelebten. Wenn ihm hier niemand einsprach oder Vorschriften erteilte, so musste er sich dagegen bei der Komposition des grossen Triumphwagens fremden Forderungen fügen. Auf dem ersten, mit der Feder gezeichneten Entwurfe (Albertina) giebt er dem Wagen eine ziemlich einfache Form und bespannt ihn mit lustig galoppierenden, von lebensfrischen Burschen gelenkten Rossen. Diese Darstellung erschien offenbar nicht im Einklang mit der am Hofe des Kaisers gepflegten poetischen Gelehrsamkeit. Unter Mitwirkung Pirkheimers wurde (1518) von Dürer ein neuer Wagen entworfen, welcher durch einen reichen, allegorischen Prunk sich auszeichnet. Den Wagen umgeben Frauengestalten, mannigfache Tugenden vorstellend; eine Frau (die Vernunft) lenkt die vielen Pferde, welche wohl eine ansehnlichere, aber lange nicht so lebendige Gestalt wie auf dem ersten Entwurfe empfingen.

Auch bei der Triumphpforte musste sich Dürer die Mitwirkung eines Gelehrten, des Johannes Stabius, gefallen lassen. Sein Eigentum bleibt die architektonische Anordnung des Ganzen und die Zeichnung der einzelnen Bauglieder. Da kein wirkliches, sondern nur ein eingebildetes Bauwerk, ein Schaustück, geschaffen werden sollte, so legte Dürer seiner Phantasie keine Zügel an; hielt sich nicht an eine der bestehenden Bauweisen, weder an den gotischen, noch an den Renaissance-Stil, sondern ersann eine Architektur von märchenhafter Pracht. Mächtige Rundtürme, von reichen Kuppeln gekrönt, stützen den Scheinbau, Säulen gliedern die inneren Abteilungen. Nicht schön, aber reich soll die Architektur erscheinen, daher namentlich Basen und Kapitäle der Säulen überquellende Formen zeigen, die reinen Kuppellinien durchschnitten werden. Die Dekoration drängt sich überall in den Vordergrund. Die Wirkung dieses seltsam reichen Triumphbogens würde wachsen, wenn die Zwischenfelder nicht ein Übermass von bildlichen Darstellungen, Wappen, Szenen aus dem Leben des Kaisers, Büsten und Statuen der Vorfahren zeigten. Der Reichtum der Einzelheiten zerstört die Schönheit des Ganzen. Dadurch ging die Über-

sichtlichkeit verloren. Klebt man die 92 Blätter, aus welchen die Triumphpforte besteht, zusammen, so werden die oberen Bilder undeutlich, betrachtet man die Blätter einzeln nacheinander, so wird der Zusammenhang zerreissen. Mit einem Vorwurfe Dürer deshalb zu belasten, wäre unbillig, da ein fremder Wille hier überall eingriff. Die erfinderische Kraft des Meisters bahnt sich trotz alledem den Weg und weiss selbst über spröde Stoffe Herr zu werden.

Wahre Triumphe feiert sie, wenn sie sich frei und selbständig bewegen kann. Das ist der Fall in den Randzeichnungen zum lateinischen Gebetbuche Kaiser Maximilians. Von dem berühmten Augsburger Drucker Hans Schönsperger hatte der Kaiser 1514 ein Gebetbuch in mehreren Exemplaren auf Pergament herstellen lassen, von welchen das eine Künstlern zur Ausschmückung der breiten Randflächen überwiesen wurde. Dieses Exemplar hat sich fast vollständig erhalten, aber nicht mehr in einem Bande vereinigt. Ein Teil zählt zu den grössten Schätzen der Münchener Bibliothek, ein anderer, welcher die Lücken des Münchener Fragmentes ausfüllt, befindet sich in der Bibliothek zu Besançon. An den Randzeichnungen hat Dürer und sein Bruder Hans (unter dem Monogramm H. D. verborgen) den Löwenanteil. Von ihrer Hand sind 66 Blätter illustriert, während auf die anderen Künstler (Lukas Cranach, Hans Baldung Grien, Burgkmair, Altdorfer und den unbekannten Monogrammist M. A.) 44 Zeichnungen fallen.

Die Randzeichnungen bedeuten keineswegs eine vorläufige Arbeit, eine Vorlage etwa für Holzschneider. So bescheiden auch ihre Ausführung mit der Feder in verschiedenen (roten, grünen, violetten) Tinten erscheint, so bleibt sie doch die endgültige Form.

Eine gewisse Heimlichkeit umschwebt die Darstellungen, richtig entsprechend der heimlichen Bestimmung des Buches, welches allein zur persönlichen Erbauung des Kaisers dienen sollte. Auf die Auswahl der Bilder hat der Kaiser oder dessen Ratgeber vielfach Einfluss geübt. Der gelehrte Augsburger Ratschreiber Konrad Peutinger scheint vorwiegend die Verhandlungen geleitet zu haben. Im ganzen und grossen durfte der Künstler den Eingebungen seiner Phantasie ungehindert folgen. Der Text enthält ausser den eigentlichen Gebeten auch zahlreiche Psalmen. Werden in den Gebeten bestimmte Heilige angerufen, so zeichnet Dürer ihre Gestalt an den Rand. In vielen Fällen greift er aber tiefer, prüft sinnig die Bilder-

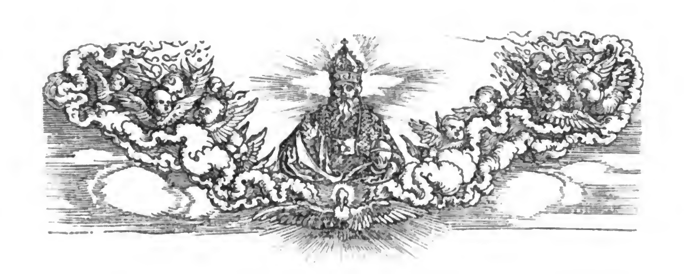
keime, welche in den Worten der Textzeilen verborgen sein mögen, haucht den abstrakten Vorstellungen unmittelbares Leben ein, verwandelt das Wort in Bild. Oder es weckt das gelesene Wort in seiner Phantasie Empfindungen und Stimmungen, welchen er nachgeht und sie an die Stelle der ursprünglichen Vorstellung stellt. In der geheimnisvollen Verbindung beider liegt ein besonderer Reiz. Jeder Betrachter des Bildes merkt sie, aber nur der erfinderische Geist des Künstlers konnte sie schaffen.

Die Erkenntnis menschlicher Gebrechlichkeit, zu welcher das Gebet auffordert, erscheint ihm sofort im Bilde eines den Krankheitsstoff prüfenden Arztes, einer gefangenen Drossel, eines Beeren naschenden Häschens. Ein Sterbegebet regt ihn zur Schilderung des Todes an, welcher dem tapferen Rittersmann das abgelaufene Stundenglas vorweist. Der Vers: „Mögest du einst die gläubigen Seelen den Tieren ausliefern,“ weckt in ihm die Erinnerung an das Jüngste Gericht. In den Psalmen gegen die mächtigen Unterdrücker schaut seine Phantasie drei Szenen: Der segnende Christus mit dem Reichsapfel ist der wahre Herrscher; die übermütigen Teufel werden von Engeln in die Hölle zurückgetrieben; der weltliche Herrscher ist aber in Wahrheit ein gar ohnmächtiges Geschöpf. Ein geflügelter Knabe mit einem Steckenpferde zwischen den Beinen lenkt den Ziegenbock, welcher den Thronwagen zieht. Der Fuchs, welcher mit der Schalmei das Hühnervolk anlockt, ist das Sinnbild der Bitte: Führe uns nicht in Versuchung, und wie ein ruhig Schlafender wird die Furchtlosigkeit des Gläubigen, auch wenn die Erde in Aufruhr gerät, verkörpert. Diese Bilder zeugen von der schier unerschöpflichen erfinderischen Kraft des Künstlers, sie gewinnen aber ihre volle Bedeutung, wenn man sie im Zusammenhange mit den sie umgebenden Ornamenten betrachtet. Auch hier hat Dürer einen neuen Weg eingeschlagen. Seine Zierraten gehören nicht mehr dem überlieferten, sogenannten gotischen Stile an, sie haben aber auch mit den italienischen Renaissanceornamenten wenig gemein. Sie sind nicht, wie diese, architektonischen Gesetzen unterworfen, haben vielmehr einen freien malerischen Zug. Sie wurzeln nicht im Blattwerk, sondern im Rankenwerke und ziehen zu Pflanzengebilden noch zahlreiche Tiergestalten zum Schmucke heran. Dem Wesen der Federzeichnung entsprechend bewegt sich das Ornament vorwiegend in feinen Linien, die in kalligraphische Schnörkel ausgehen. Wichtig vor allem andern ist die erfolgreiche unmittelbare Überleitung des figürlichen Teiles in den dekorativen.

Beide sind offenbar mit einem Schlage, gleichzeitig, Dürers Phantasie entsprungen, fliessen untrennbar ineinander über. Sie hängen nicht nur in formaler Beziehung, sondern auch inhaltlich innig zusammen. Die Stützen, auf welchen die Figuren stehen, die Krönungen über ihnen verlieren sich regelmässig in das Ornament, die in dem Hauptbilde ausgeprägte Stimmung hallt in dem letzteren häufig leise nach. Wenn am Fusse des Pergamentblattes Musikanten dem Herrn Lob und Preis mit Trompeten und Pauken entgegenschmettern, so horcht seitwärts zwischen den Ranken ein langschnäbeliger Vogel aufmerksam zu. Das natürliche Sinnbild eines Wohlthäters bietet der Pelikan. Selbst wenn solche Bindefäden nicht nachweisbar sind, erkennt man das Streben des Künstlers, den Vorgang mit einem reichen Naturleben zu verknüpfen. So launig und fröhlich ist niemals ein Gebetbuch illustriert worden. Überall tritt uns eine schöpferische Persönlichkeit, welche selbständig waltet, entgegen. Das war aber nur dadurch möglich, dass das tiefsinnig träumerische Wesen Dürers überall seine Spuren zieht. Damit ist die Bedeutung der Randzeichnungen nicht erschöpft. Kein italienischer Künstler hätte ein ähnliches Werk schaffen können, die Phantasie keines fremden Volkes sich in diese Auffassung eingelebt. Will man ein Werk Dürers anführen, in welchem sich deutsche Art, der uns eigentümliche Formensinn kundgiebt, so müssen die Randzeichnungen in erster Linie genannt werden. Zur selben Zeit, als Dürer sie entwarf, blühte in Italien die Groteske. Kann man sich einen schrofferen Gegensatz denken? Die Romantik der italienischen Renaissance geht auf die Antike zurück; die Illustrationen Dürers wecken die Erinnerung an die alte nordische Kunstweise am Schlusse des vorigen Jahrtausends. In Dürers Zierraten überwiegt das kalligraphische Element, der Schnörkel. Von der Schönschrift nahm aber auch unsere älteste Miniaturmalerei zum Teil den Ausgangspunkt. Wir bewundern in den Randzeichnungen vornehmlich die Kraft der Phantasie, welche ihr schon im toten Worte ein lebendiges Bild scheinen liess. Gerade diese Gabe war unseren alten Illustratoren und nur ihnen eigen. Neben der aus der römisch-altchristlichen Zeit überlieferten, aus dem Süden verpflanzten Miniaturmalerei, in welcher die Farbe in den Vordergrund tritt, bestand noch eine schlichtere Kunstweise. Einfache Umrisszeichnungen, mit der Feder ausgeführt, genügten, um die biblischen Vorgänge anschaulich zu gestalten. Ärmlich ist die Form, flüchtig, oft wenig künstlerisch die Zeich-

nung. Einen besonderen Reiz gewinnen aber diese Illustrationen durch den überall zu Tage tretenden tiefsinnigen Zug der Phantasie, den greifbaren Bildkern aus dem Texte herauszuschälen. Diese Richtung ruht dann, bis sie durch Dürer zu neuem Leben geweckt wird. So knüpfen Dürers Randzeichnungen an unsere alte volkstümliche Kunstweise wieder an und empfangen dadurch ein nationales Gepräge.





XI.

In den Jahren, in welchen sich Dürer von der Malerei auf das ihm zusagendere Gebiet des Stiches, der Zeichnung zurückzog, entfaltete seine künstlerische Phantasie die reichste und eigentümlichste Blüte. Seine erfinderische Kraft, seine Lust an poetischen Träumen glänzt im hellsten Lichte. In der gleichen Zeit reiften auch seine theoretischen Studien, seine wissenschaftlichen Anschauungen. Er hatte einen festen Standpunkt gewonnen, von welchem aus er die Kunst und auch die Welt betrachtete. Es ist bekannt, dass seine Bücher erst in viel späteren Jahren zu einem äusseren Abschluss gelangt in den Druck gegeben wurden, aber nicht minder sicher gestellt ist auch die langwierige Vorbereitung, der frühe Beginn der Arbeit. Die Anfänge gehen in seine Jugendjahre zurück. Seitdem hat ihn die Aufgabe, die Kunstpflege auch auf wissenschaftlicher Grundlage aufzubauen, unablässig beschäftigt. Wie viele Messungen und Berechnungen musste er machen, um ein festes Grundwerk für seine Lehren zu gewinnen. Verzögert wurde der Abschluss der Forschungen durch die eigentümliche Arbeitsweise Dürers. Auch darin gleicht er dem geistesverwandten Leonardo da Vinci, dass er die einzelnen Beobachtungen und Gedanken

scheinbar, wie sie der Zufall brachte, sofort auf dem Papiere festhielt, dass er ferner an der Form und Fassung der Gedanken fortwährend feilte und änderte. Beinahe für jeden wichtigeren Satz haben sich in den erhaltenen Handschriften mehrere Entwürfe gefunden. Wenn nun ein vorläufiger Abschluss seiner theoretischen Arbeiten, nicht was die Form, sondern was den Inhalt anbelangt, in der Zeit vor seiner Niederländischen Reise (1520) behauptet wird, so geben dazu mannigfache Thatsachen und Erwägungen das Recht. Bald nach seiner Heimkehr aus Antwerpen denkt er bereits an die Drucklegung seines Hauptwerkes, der Proportionslehre und bittet (1523) seinen Freund Pirkheimer die Widmung anzunehmen. In den folgenden Jahren gab er die beiden Schriften: die Unterweisung der Messung und den Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken im Druck heraus, wodurch gleichfalls ein früherer Abschluss seiner Studien bestätigt wird. Handhaben zu genauerer Zeitbestimmung bietet sodann die Thatsache, dass wesentliche Bruchstücke seines Werkes das Datum 1512 und 1513 führen, deren Inhalt bereits eine vollkommene Herrschaft über den litterarischen Stoff voraussetzt. Stark in die Wagschale fällt endlich der offenbare Zusammenhang, welcher zwischen seinen künstlerischen Träumen und seinen wissenschaftlichen Anschauungen waltet. Beide entstammen der gleichen Wurzel und haben gewiss in demselben Zeitpunkt Form und Gestalt empfangen. Aus seinen theoretischen Studien über die richtigen Proportionen, über die Perspektive und über Licht und Schatten holte Dürer die Ausdrucksmittel für seine tiefsinnigen Kupferstiche. Man sieht, wie ihn die frisch erkannten Naturgesetze völlig gefangen nehmen, was der Verstand ergrübelt hat, sofort von der künstlerischen Phantasie verwertet wird. Ohne das Studium der Natur, so lautet sein Bekenntnis, kann der Künstler keine Gestalt erfinden. Er muss diese in sich sammeln und in der Seele keimen und wachsen lassen, dann gewinnt er einen „himmlischen Schatz des Herzens und schafft eine Kreatur.“ Lesen wir nicht aus diesen Worten deutlich die Entstehung seiner eigentümlichsten Bilder, seiner Träume heraus? Liegt nicht darin der Beweis, dass gerade in der Zeit um 1512 und den folgenden Jahren Phantasie und wissenschaftlicher Verstand sich gegenseitig am kräftigsten stützten und sich in die Hände arbeiteten?

Was wir von Dürer an Druckschriften besitzen, sind nur einzelne Teile eines grösseren Werkes, welches die ganze Kunstlehre

umfassen sollte. Aus den im britischen Museum bewahrten Notizen und Entwürfen sehen wir, welchen Namen Dürer dem Buch geben und welche Gegenstände er in ihm behandeln wollte. „Die Speise der Malerkunst" sollte enthalten: die Lehre von den richtigen Proportionen eines Kindes, Mannes, Weibes und eines Pferdes, eine kurzgefasste Baukunde, die Beschreibung eines Projektionsapparats, mit dessen Hilfe man alle Dinge auf eine Tafel übertragen, im verkleinerten Massstabe durchzeichnen kann, wie er solchen am Schlusse seines gedruckten Werkes über die Messung vorführt, ferner die Lehre von Licht und Schatten, eine Farbenlehre, um „zu malen der Natur gleich," eine Unterweisung in der Anordnung oder Komposition der Gemälde und endlich ein Kapitel von freien Gemälden, welche allein ohne alle Hilfe aus der Vernunft gemacht werden." Also eine förmliche Kunstencyklopädie.

Das arge Gewirr von pädagogischen Mahnungen, Handwerksregeln, allgemeinen Grundsätzen in Dürers Handschrift, der ungeordnete Wechsel von kurzen Vermerken und längeren Erörterungen machen das Herausschälen seiner künstlerischen Bekenntnisse mühsam. Am Ende des dritten Buches der Proportionslehre finden sich zwar seine allgemeinen Grundsätze richtiger Kunstpflege zusammengestellt. Doch rührt diese teilweis lückenhafte Einschaltung nicht von Dürer selbst her. Er hatte bei Lebzeiten nur das erste Buch „übersehen und corrigiret." Gute Freunde haben nach seinem Tode die folgenden Bücher dem Druck übergeben, in der Meinung, es sei besser, sie unkorrigiert in die Welt ausgehen als ungedruckt zu lassen. Ausserdem fehlen in der gedruckten Zusammenstellung gar manche Gedanken, welche wir in den Handschriften lesen.

Die wichtigste Frage, welche bei der Prüfung der künstlerischen Grundsätze Dürers auftaucht und zuerst gelöst werden muss, ist die nach der Herkunft seiner Anschauungen. Stehen diese noch auf dem Boden mittelalterlicher Bildung oder bewegen sie sich bereits in der Strömung, von welcher die Kultur der letzten drei Jahrhunderte ausgeht.

Der Mensch, so lauten Dürers Bekenntnisse, strebt nach dem Allwissen. Je mehr wir können, desto mehr gleichen wir dem Bilde Gottes, welcher alle Dinge wohl kann. Es ist unserer Natur eingegossen, dass wir gern alle Dinge wüssten, um dadurch zu erkennen die Wahrheit aller Dinge. Aller anderen Dinge kann sich die menschliche Begier übersättigen, nur mehr zu wissen, wird der Mensch niemals überdrüssig. Glücklich würden wir sein, wenn wir

dieses reiche und grosse Wissen uns ohne Mühe verschaffen könnten. Unser blödes Gemüt kann aber zu solcher Vollkommenheit in Kunst, Wahrheit und Weisheit nicht kommen. Doch sind wir deshalb nicht ausgeschlossen von aller Weisheit, wenn wir nur durch Lernen unsere Vernunft schärfen und uns stetig im Erkennen üben wollten.

In einfachen schlichten Worten drückt hier Dürer aus, was Pico della Mirandula mit dem ganzen Pompe der lateinischen Sprache als wahre Würde des Menschen verkündigt hatte; die Lehre von der Entwickelung, dem Wachstum aus freiem Willen, von den Keimen eines allartigen Lebens in der menschlichen Seele. In Dürers Bekenntnis entdecken wir nicht allein einen Anklang an den Ausspruch des berühmten italienischen Humanisten, sondern auch den Widerhall seiner künstlerischen Thätigkeit. Der Preis mühelosen Erkennens, die Klage über unser blödes Gemüt, erinnern sie nicht an den Gegensatz, welchen die beiden Stiche, Der Hieronymus im Gehäus und die Melancholie verkörperten? So durchdrungen ist Dürer von der Pflicht stetigen Fortschreitens im Wissen und Können, dass er sich zornig gegen die Verächter desselben wendet. Sage doch niemand, dass Wissen hoffärtig mache, denn dann wäre Gott das hoffärtigste Wesen. Warne auch niemand vor dem Wissen, weil es leicht missbraucht werden könne. Das Wissen gleicht dem Schwert. Es kann vom Mörder benutzt werden, es dient aber auch dem gerechten Richter.

Auch in solchen allgemeinen Erwägungen fühlt sich Dürer als Künstler. Auf das engste erscheinen ihm die Kunstpflege, das künstlerische Formideal mit seinen religiösen Anschauungen verknüpft. Gott, als das vollkommenste Wesen, konnte sich nur vollkommene Menschen schaffen. Daher besitzen Adam und Eva und die Madonna vollkommene Schönheit und wer sie malt oder zeichnet, muss sie als Mustermenschen darstellen. Die Proportionslehre wurzelt bei ihm in dem religiösen Glauben an die ursprüngliche Freiheit der menschlichen Natur. Mit Hilfe der Proportionslehre wird diese wenigstens in der Kunst wieder hergestellt. Dürer hält an den mittelalterlichen Überlieferungen so weit fest, dass er ein Sinken der menschlichen Natur seit der Verjagung aus dem Paradiese annimmt. Neu und für die Richtung seiner Gedanken bedeutsam ist die Gleichstellung menschlicher Vollkommenheit mit der formalen Schönheit. Der Bann, in welchen frühere Jahrhunderte das sinnlich schöne Leben gelegt hatten, ist gebrochen, der gött-

liche Hauch in der schönen Erscheinungswelt wird offen anerkannt. Ganz folgerichtig tritt Dürer dafür ein, dass die Kunst der Malerei für das Auge bestimmt sei und preist das Gesicht „als den allerедelsten Sinn des Menschen.“ Auch in dieser Auffassung begegnet er sich mit italienischen Humanisten und Renaissancekünstlern Italiens. In gleicher Weise preist Leonardo das Auge als den höchsten Sinn, als das Fenster der Seele und weist aus diesem Grunde der Malerei den Vorrang vor der Poesie an, welche nur an das Gehör sich wendet, während die Malerei dem Auge selbst die Dinge vorzaubert. Beinahe mit den gleichen Worten rühmt Luca Pacioli, der berühmte Mathematiker, das Gesicht als den vornehmsten Sinn, das Auge als die erste Pforte, durch welche die Vernunft eintritt, das Sehen als den Anfang des Wissens.

Vor die Frage: Was ist Schönheit? gestellt, ruft er als rechter Künstler die Erfahrung an. Eine Definition des Schönen verschmäht er zu geben. „Die Schönheit, was das ist, das weiss ich nicht.“ Denn es giebt mannigfache Ursachen und Arten des Schönen. Einzelne Merkmale des Schönen lassen sich wohl angeben. „Der Nutzen ist ein Teil der Schönheit: denn was am Menschen unnütz, was überflüssig ist, das ist nicht schön.“ „Die Übereinstimmung eines Dinges mit dem andern ist schön.“ Dürer ist ein Mangel an Harmonie zugleich ein Mangel an Schönheit. Selbst ungleiche Dinge müssen zu einander stimmen. Das Wesen selbst der Schönheit unmittelbar zu schauen und zu erkennen, bleibt dem Menschen verschlossen. Kein Mensch lebt auf Erden, der alles Schöne in sich vereinigt, auch kein Mensch kann also endgültig sagen, wie die allerschönste Gestalt sein müsse. Nicht allein, dass ein Ding uns in einem Fall schön dünkt, aber unter anderen Verhältnissen nicht schön erscheint, so vermögen wir auch die Steigerung des Schönen nur schwer erkennen. Dann ist wohl möglich, zwei unterschiedliche Bilder von einem Dinge oder einer Gestalt zu machen, keines dem andern gleich, dicker oder dünner. Wir wollen nur urteilen, welches Bild das schönere sei. Wir sind daher gezwungen, die Schönheitszüge weit zusammen zu tragen, sonderlich bei der menschlichen Gestalt alle Glieder vorn und hinten zu prüfen. „Man durchsucht oft zwei- bis dreihundert Menschen und findet keine ein oder zwei schöne Dinge an ihnen, welche brauchbar wären. Willst du ein gutes Bild machen, so thut not, dass du von etlichen den Kopf nehmst, von andern die Brust, Arme, Beine, Hände und Füsse, also alle Gliedmassen von allerlei Art untersuchest. Denn

von vielen schönen Dingen bekommt man schliesslich etwas Gutes zusammen, wie der Honig aus vielen Blumen zusammengetragen wird. Zwischen dem zu viel und zu wenig ist ein rechtes Mittel, dieses bemühe dich zu treffen. Als Prüfstein möge jenes, das auch bei dem Rechten zur Anwendung kommt, gewählt werden. Wir nehmen als Recht an, was alle Welt als solches preist, ähnlich schätzen wir als schön, was alle Welt dafür hält."

Dieser Gedankengang, möglichst mit Dürers eigenen Worten wiedergegeben, aber aus mannigfachen einzelnen Vermerken und Entwürfen in Ordnung gebracht, überrascht gleichfalls durch seine Verwandtschaft mit den in der italienischen Renaissancezeit herrschenden Anschauungen. Auch Leo Battista Alberti legt auf die Übereinstimmung, den Zusammenklang der einzelnen Teile das grösste Gewicht. Auch Raffael gestand in dem bekannten Briefe an Castiglione, dass er, um eine schöne Figur zu malen, deren mehrere sehen müsse, um aus ihnen eine Auswahl zu treffen. Als höfisch gesinnter Mann wünscht er dabei Castigliones Rat, während der biderbe Dürer der „ganzen Welt" ein Urteil über die Schönheit zugesteht.

Bei solchem Vorgehen, das sah auch Dürer ein, drohte dem Künstler die Gefahr ärgster Zerfahrenheit und arger Willkür. Um ihr vorzubeugen, giebt es nach Dürer nur einen Weg: das Studium der Natur. Die Natur gilt ihm als der beste, als der einzig rechte Lehrmeister. „Weiche nicht von der Natur ab, glaube nicht, dass du etwas erfinden kannst, was besser ist als sie. Die Kunst wurzelt fest in der Natur und wer diese wiedergeben kann, der besitzt auch jene." Nur durch das Studium der Natur kann der Künstler etwas Schönes schaffen, eine mit Eindrücken der Natur vollgefüllte Phantasie ist die alleinige Quelle eines würdigen Werkes. Die Natur zeigt die Wahrheit aller Dinge." Mit wahrer Inbrunst predigt Dürer die Lehre von dem allein gültigen Muster der Natur. Mit Wehmut blickt er in seinen letzten Jahren auf die Zeit zurück, in welcher er den Wert fleissigster Naturbetrachtung noch nicht erkannt und geschätzt habe. Bittere Klagen hörte von ihm Melanchthon, welcher dann Dürers Bekenntnisse Freunden bei Gelegenheit schriftlich mitteilte, dass er in seiner Jugend buntfarbige, geölte Bilder geliebt hätte und an ausserordentlichen und seltsamen Gestalten Gefallen gehabt. Jetzt im Alter sei er bemüht, die Natur so treu als möglich wieder zu geben und erkenne, dass die Einfachheit die höchste Zierde der Kunst ausmache. Mit dieser

feurigen Naturverehrung steht die Behauptung, der Maler sei inwendig voller Figuren, nicht im Widerspruch. Das emsige Naturstudium bildet dafür die notwendige Voraussetzung und Grundlage. Ebensowenig widerstreitet ihr der Kultus der Antike, welchen Dürer in lebhaftester Weise kundgiebt. Wie die Italiener der Renaissancezeit hegte er den guten Glauben, dass die Alten in ihrer Kunst der Natur näher gekommen sind, als die späteren Werkmeister. Auch hatte er vernommen, dass vor vielen hundert Jahren berühmte Meister wie Phidias, Praxiteles, Apelles, Parrhasius ihre Kunst beschrieben und wie man wohlgestaltete Gliedmassen der Menschen machen soll, angezeigt haben. Solche Vorgänger des eigenen Versuches zu besitzen, musste ihm notwendig schmeicheln, ebenso wie die Erzählung seinen Künstlerstolz hob, dass vor vielen hundert Jahren die Kunst der Malerei bei den mächtigen Königen in grosser Achtung gestanden hätten und von diesen die vortrefflichen Künstler mit Reichtümern bedacht worden wären. Wenn Dürer auch keine näheren Kenntnisse von antiken Skulpturen besass und die Antike keinen Einfluss auf seine Entwickelung übte, so wusste er doch den Schönheitssinn der Griechen und Römer zu würdigen. Dieser Umstand liess ihn von den „Heiden" im Gegensatz zum Mittelalter mild denken und weckt seinen Zorn gegen die Bilderstürmer im christlichen Altertum. Er beklagt den Verlust der ausgezeichneten Schriften, welche die Alten über die Kunst verfasst hatten. In ihnen mochte wohl zu lesen sein, welche Proportionen Jupiter, welche Apollo, Venus oder Herkules besitzen müsse. Dieses erschien den ersten Christen als Götzendienerei und sie vernichteten daher die Schriften. „Wäre ich damals am Leben gewesen, so hätte ich gesagt: O ihr lieben Herren und Väter, zerstöret doch nicht jämmerlich diese edlen Künste, welche nur mit grosser Mühe und Arbeit erstanden sind, weil sie missbraucht wurden. Wir wollen sie gebrauchen zur Ehre und zum Ruhm Gottes. Wenn die Alten die schönste Gestalt zur Darstellung des falschen Gottes Apoll gewählt haben, so wollen wir sie für Christus den Herrn verwenden, welcher der Schönste von Allen auf Erden war; wie sie Venus als die lieblichste der Frauen malten, so wollen wir in gleicher Weise die reine Jungfrau Maria in die schönste Form kleiden; und aus Herkules wollen wir Samson machen und so wollen wir thun für die übrigen Götter."

Denkt Dürer über das Altertum im Sinne der Humanisten, dazu getrieben durch seinen Durst, die Gesetze der menschlichen

Körperbildung zu erkennen, so führt ihn Natursinn und Begeisterung für Lebenswahrheit dahin, den Aufgabenkreis der Kunst zu erweitern. Er ist der erste, welcher die Porträtmalerei, diesen Grund und Wurzel der reinen Kunst, der religiösen Kunst ebenbürtig setzt. Die Kunst der Malerei steht im Dienste der Kirche. Durch sie werden das Leiden Christi und andere nützliche Beispiele versinnlicht. Sie bewahrt auch die Züge der Menschen nach ihrem Tode.

Lehrreich ist die Stellung Dürers zu den einzelnen Künsten. Man darf wohl sagen, dass er sich durchaus als Maler fühlt. Die Skulptur gewinnt ihm offenbar kein Interesse ab, die Architektur erscheint ihm als leichtes Formenspiel, als eine angenehme Beschäftigung der Phantasie. Ihre monumentale Bedeutung tritt ihm nicht nahe, ihre dekorative Verwertung reizt ihn am meisten. Er verbeugt sich allerdings vor Vitruv. „Der alte Baumeister sagt, dass wer bauen will, zuerst die Vollkommenheit der menschlichen Figur erkannt haben muss, denn in dieser sind die tiefsten Geheimnisse der Proportion verborgen. Künstlich und meisterlich hat der alte Römer von der Beständigkeit, der Nutzbarkeit und den Zierden der Gebäude geschrieben, deshalb ihm auch zu folgen und sich seiner Lehre zu gebrauchen ist". Dürer thut noch mehr. Aus mehreren Stellen in seinen Handschriften und seiner Unterweisung der Messung (drittes Buch) liest man die Beschäftigung mit Vitruv heraus. Er prüft die Säulen im Aachener Münster auf ihre Übereinstimmung mit Vitruvs Vorschriften. Demselben dankt er die Kenntnis von den fünferlei Gebäuden der Alten, den engsäuligen, weitsäuligen u. s. w., von den Säulenordnungen und Säulenmassen. Er wird nicht müde, Säulen, Kapitäle, Gesimse zu zeichnen und wie bei ihrem Entwurfe zu verfahren, wie es mit den Massen zu halten sei, zu erklären. Doch bleibt er bei dem Einzelnen stehen und sieht von der konstruktiven Seite der Baukunst ab. Die Formensprache der Architektur fesselt allein seine Aufmerksamkeit. An diesem Urteile ändert die Thatsache nichts, dass er von venetianischen Häusern Grund- und Aufrisse zeichnet und einmal zur Wiederherstellung eines Kirchendaches Vorschläge macht und in den Niederlanden für den Arzt der Erzherzogin Margarethe den Plan zu einem Hause entwirft. Baukenntnisse sollen dem Meister nicht abgesprochen, nur der Mangel einer strengen architektonischen Phantasie betont werden. Gerade in diesen Tagen vollzieht sich ein denkwürdiger Umschwung im Kreise der Architektur, die Herrschaft des gotischen Stiles bricht zusammen, die Bauformen der Renaissance

bahnen sich einen breiten Weg. Dürer macht diesen Umschwung mit. Während in seinen Jugendarbeiten gotische Gewölbe und gotischer Zierart noch volle Geltung besitzen, nähert er sich später, wenn er architektonische Hintergründe zeichnet, der Renaissanceweise. Er nähert sich aber nur derselben, er dringt nicht vollkommen und mit ganzer Seele in die Formen der italienischen Renaissance ein. Zwei Eigenschaften haften an seinem baulichen Hintergrunde. Man kann sich die Hallen und Gemächer selten in Stein verwirklicht denken, sie erscheinen wesentlich vom malerischen Standpunkte aufgefasst. Die einzelnen Bauglieder, wie Kapitäle, Gesimse mangeln jeglichen Schmuckes oder, wenn sie solchen zeigen, erscheint er nicht von der italienischen Renaissance eingegeben. Zuweilen möchte man glauben, dass er romanische Muster nachgeahmt hat. Damit hängt auch seine Duldsamkeit in Stilfragen zusammen. Wie er mit gleicher Liebe mittelst Zirkel und Richtscheit die Antiquabuchstaben und die sogenannte „alte Textur", die gotische Schrift konstruiert, so giebt er in der Geometrie sowohl für gotische Glieder wie für antikisierende Säulen die Regeln ihres richtigen Aufrisses an. Er rechtfertigt sein Vornehmen, auch ein spätgotisches, vielteiliges Gewölbe zu zeichnen, mit folgenden Worten: „Nachdem viele sind, die grosse Liebe haben zu seltsamen Reihungen in den Gewölbeschlüssen, des Wohlstandes wegen, so will ich eine aufreissen; ob sie jemand gefällt, der mag sich ihrer gebrauchen". Und wenn er weiter sagt: „So ich aber vornehme, eine Säule oder zwei Lehren zu machen, für die jungen Gesellen, sich darin zu üben, so bedenke ich der Deutschen Gemüt, denn gewöhnlich alle, die etwas Neues bauen wollen, wollen auch eine neue Fatzon darzu haben, die vorher nie gesehen war", so schliesst das keineswegs einen Tadel in sich. Er fügt sich dem Wunsche. Birgt er doch selbst diesen Zug des deutschen Gemüts in seiner Natur und schätzt am Künstler die erfinderische Kraft nicht minder hoch als den Sinn für reine und richtige Formen.

Auf die dekorative Wirkung hat er es ausserdem bei der Wiedergabe architektonischer Werke wesentlich abgesehen, vom malerischen Interesse sich leiten lassen. Er ist Architekturzeichner, nicht Baumeister, gerade so, wie er im Kreise der Plastik sich damit begnügt, Zeichnungen zu liefern, auf eine praktische Thätigkeit aber verzichtet. Die unserem Meister zugeschriebenen Statuetten und Reliefs in Kehlheimer Stein, Elfenbein oder Holz in

zahlreichen Sammlungen sind durchgängig keine Originale. Zwei grössere Bildwerke werden auf Dürers Vorzeichnungen zurückgeführt. Eine Federzeichnung in den Uffizien giebt ziemlich frei das Grabdenkmal des Grafen und der Gräfin von Henneberg wieder, welches Peter Vischer für die Stiftskirche in Römhild gegossen hat. Die Reliefs in der Fuggerschen Grabkapelle zu Sankt Anna in Augsburg hängen auf das engste mit den berühmten Täfelchen Dürers: Samsons Philisterschlacht und Christi Auferstehung 1510 zusammen. Doch erscheint es nicht wahrscheinlich, dass Dürer diese Blätter mit Rücksicht auf ihre spätere plastische Ausführung entwarf. Die ganz vollendete Technik in dem Diptychon vom Jahre 1510 schliesst den Gedanken an eine Skizze unbedingt aus.

Wir besitzen allerdings mehrere von Dürers eigener Hand gerissene Entwürfe zu Denkmälern (im dritten Buche der Geometrie). „Es begiebt sich," schreibt er, „dass man in Schlachten ein Feld erobert, dass man dann ein Gedächtnis oder eine Säule an der Stätte, da man die Feinde erlegt hat, aufrichtet. Oder es will jemand eine Viktoria aufrichten darum, dass er die aufrührerischen Bauern überwunden hat. Oder es möchte endlich welcher einem Trunkenbold auf sein Begräbnis ein Gedächtnis setzen". Für alle diese Fälle macht Dürer neue Vorschläge und erläutert sie mit flüchtigen Umrisszeichnungen. Zu dem Kriegerdenkmal setzt er auf einen hohen Steinsockel Mörser und Büchse, lässt dann Bafesen und Harnische folgen und krönt das Ganze mit einem reichen Helmschmuck. Den Sieg über die Bauern symbolisieren allerhand aufeinander gestülpte landwirtschaftliche Geräte, Haberkasten, Kessel, Butterfass, eine aus Hauen, Dreschflegeln und Mistgabeln zusammengesetzte Trophäe und zu oberst auf einem Schmelzhafen ein „trauretter" Bauer, von einem Schwert durchstochen. In ähnlicher Weise werden Bierfässer, Trinkgläser, Speisekörbe zur Verewigung des Trunkenboldes herangezogen. Selbst wenn man zugiebt, dass solche Vorschläge nicht ernst gemeint sind, — Dürer selbst nennt sie abenteuerlich — muss der Mangel an plastischer Gestaltung auffallen. Sie beweisen eine reiche erfinderische Kraft, halten sich aber innerhalb der Grenzen elementarer Formen. Die Zeichnungen sehen sich auf dem Papier ganz gut an, würden aber in körperlicher Ausführung im grossen nur eine recht schwache Wirkung üben.

Je vertrauter man mit Dürers Kunstgedanken wird, desto deutlicher gewinnt man den Eindruck, dass schliesslich doch nur die Malerei sein ganzes Herz ausfüllt. Wenn er von der Kunst spricht,

meint er in der Regel die Malerei. An die Maler richtet er seine Mahnungen und Lehren, ihnen, so hofft er, werden seine Schriften den grössten Nutzen bringen. Indem er aber die Malerei in den Mittelpunkt der ganzen Kunstpflege stellt, wendet er sich von der überlieferten Weise ab und spricht einer neuen Richtung das Wort. Die Malerei ist seit dem sechzehnten Jahrhundert die herrschende Kunst geworden. Unter dem Einflusse des malerischen Elementes verändert die Architektur ihre Gestalt; die Skulptur nimmt einen malerischen Charakter an; sollen die Herzensmeinungen, die tiefsten Empfindungen, die leitenden Stimmungen ausgedrückt werden, so bietet die Malerei allein die richtigen Mittel dazu. Sie feiert so grosse Thaten und lebt so ausschliesslich im Gedächtnis der Menschen fort, dass die Thätigkeit der letzten Jahrhunderte auf anderen Kunstgebieten, welche denn doch nicht so ganz unbedeutend war, in den Hintergrund gedrängt, schier vergessen werden konnte.

Dürer offenbart nicht allein durch die scharfe Betonung der Malerei als der lebenskräftigsten, wichtigsten Kunstgattung seinen prophetischen Blick; wie sehr er von den neuen Geistesströmungen ergriffen ist, zeigt er auch durch seine der Wissenschaft gewidmete Huldigung. Er weist dem klaren Wissen als Grundlage des künstlerischen Könnens einen breiten Raum an und verdammt die blosse handwerksmässige Übung der Kunst. „Man hat bisher in unseren deutschen Landen viele geschickte Jungen zu der Malerei gethan, die man ohne allen Grund und allein aus einem täglichen Brauch gelehrt hat, sind dieselben also im Unverstande, wie ein wilder unbeschnittener Baum aufgewachsen. Wiewohl etliche aus ihnen durch stetige Übung eine freie Hand erlangt, also dass sie ihre Werke gewaltiglich aber unbedächtlich und allein nach ihrem Wohlgefallen gemacht haben. So aber die verständigen Maler und rechte Künstner solches unbesonnenes Werk gesehen, haben sie und nicht unbillig dieser Leute Blindheit gelacht, dieweil einem rechten Verstande nichts unangenehmer zu sehen ist denn Falschheit im Gemälde, unangesehen ob auch das mit allem Fleiss gemacht wurde“.

Bitter empfindet Dürer den „Mangel der rechten Kunst“ bei seinen Landsleuten, um ihren Besitz beneidet er die Italiener. Er ist weit davon entfernt, sein Volkstum aufzugeben, in blinde Nachahmung der Italiener zu verfallen. Wenn er gegen Pirkheimer den Wunsch ausspricht, dieser möge in der Vorrede zum Buche von den Proportionen die Italiener ja recht loben, so begründet er die Bitte damit, dass sie in „nackten Figuren und insbesondere in

der Perspektive" ausgezeichnetes leisten. Ihr reicheres Wissen, ihr Streben nach gesetzmässiger Grundlage der Kunst gewinnen ihm Achtung ab. Stand demnach nicht zu fürchten, dass er in allem und jedem, mit Verzicht auf die eigene Naturkraft den Leistungen der Italiener folgen werde, so lag dagegen allerdings die Gefahr einer einseitig verständigen Auffassung der Kunst, eines kalten Formalismus nahe. Das Wissen gilt viel in der Künstlerbildung, es darf aber nicht der schöpferische Drang, der lebensfrische Natursinn darunter leiden. Zum Glück für Dürer halfen die Ereignisse, diese Gefahr zu überwinden. Er schlug schliesslich in seiner Kunst eine Richtung ein, welche seine vollkommene Kenntnis der theoretischen Gesetze, sein reiches Wissen verrät, ihn von der neuen Strömung im künstlerischen Leben erfasst zeigt, dabei aber seine individuelle Natur, sein volkstümliches Wesen siegreich durchdringen lässt. Das ist die Bedeutung seiner letzten sieben Lebensjahre.





XII.

Seit der venetianischen Reise lebte Dürer wieder lange Jahre still und ruhig in der Heimat. Bis zum Jahre 1515 können wir ziemlich genau seine Thätigkeit verfolgen. Er erweist sich in dieser Zeit nicht allein überaus fruchtbar, sondern steht namentlich als Kupferstecher auf der Höhe seiner Entwickelung. Die folgenden fünf Jahre bringen uns dagegen nur eine spärliche Kunde von seinem Thun und Treiben. Kein hervorragendes Gemälde stammt aus dieser Zeit. Sieht man unbefangen die Lukretia in München, die Madonna in Berlin, so möchte man an ein Nachlassen seiner künstlerischen Kraft glauben. Auch im Kreise des Kupferstiches und Holzschnittes scheint die alte Emsigkeit zu stocken. Wohl fallen einzelne treffliche Blätter wie der h. Antonius und die Marktbauern (B. 58, 89) gerade in diese Zeit (1519) und steht der 1518 geschaffene Holzschnitt: Maria wird von Engeln verehrt (B. 104) an der Spitze gleichartiger Schilderungen. Er hat hier wieder einen glücklichen Zug in das Kinderleben gethan, der Natur das schalkhafte Gebaren der Kleinen abgelauscht, mit tiefer Empfindung die

ehrliche und eifrige Hingabe der Ältern zur Anschauung gebracht. Aber dieser Blätter sind nur wenige und es stehen ihm mehrere minder gelungene (Madonnenstiche) gegenüber. Es verdient noch Erwähnung, dass Dürer gerade jetzt Zeit fand, für seine Freunde Wappenbilder zu zeichnen und Bücherzeichen zu entwerfen, als ob er nach angreifender, die Kräfte verzehrender Arbeit nun im leichten Spiele sich erholen wollte. Wir gehen gewiss nicht in der Annahme irre, dass ihn die theoretischen Studien zumeist in Anspruch nahmen und eine grössere künstlerische Thätigkeit zurückdrängten und dass die vom Kaiser gestellten Aufgaben seine freie Musse dauernd einschränkten. Mit den Arbeiten im Dienste des Kaisers hängt auch das einzige wichtige Ereignis in seinem äusseren Leben in dieser Zeit zusammen: die Reise nach Augsburg 1518. Es galt, mit dem Kaiser, welcher zum Reichstage in Augsburg weilte, persönlich die Kunstpläne endgültig festzustellen. Gemeinschaftlich mit den Nürnberger Abgesandten, seinen Freunden Kaspar Nützel und Lazarus Spengler, begab sich Dürer im Sommer 1518 auf die Fahrt. Fröhliche Tage verlebte er in der von italienischen Sitten stärker als Nürnberg angehauchten schwäbischen Hauptstadt. Er gewann das Vertrauen des Kaisers, und stand mit ihm, wie einzelne Anekdoten andeuten, in freundlich ungezwungenem Verkehr. Anderseits eroberte sich Kaiser Max das Herz des Künstlers, der ihm von nun an die höchste Verehrung weihte, ihn als „den teuersten Fürsten“ pries. Auch seine künstlerische Thätigkeit ruhte nicht vollständig. „Hoch oben auf der Pfalz in seinem kleinen Stübchen“ konterfeite er den Kaiser rasch und flüchtig, aber überaus lebenswahr mit der Kohle. Nach dieser in der Albertina bewahrten Zeichnung führte er das gemalte Porträt des Kaisers (in der kaiserlichen Galerie in Wien) und zwei grosse Holzschnitte aus, welche aber an Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung gegen die Zeichnung weit zurückstehen. Der Kardinal und Kurfürst Albrecht von Brandenburg sass ihm gleichfalls zum Bilde (Albertina), die sorgsam gearbeitete Federzeichnung diente dann dem berühmten Kupferstiche (B. 102) zur Grundlage. Nach jeder Richtung durfte Dürer auf die Augsburger Reise befriedigt zurückblicken. Denn auch seine äussere Lage schien sich besser zu gestalten. Er empfing vom Kaiser als Lohn für seine Arbeiten 200 Rheinische Gulden für das nächste Jahr aus der Nürnberger Stadtsteuer zugesichert. Leider starb aber Kaiser Maximilian schon im Januar des nächsten Jahres, ehe ihm die Summe ausbezahlt wurde. Er

verlor diese Summe und sah durch den Regierungswechsel sogar sein Leibgedinge bedroht. In seiner Not fasste er den Entschluss, vom neuen Kaiser, welcher in den Niederlanden weilte und zur Krönung in Aachen sich rüstete, persönlich die Fortdauer des Jahresgehaltes zu erbitten. So kam die Niederländische Reise 1520 zu stande.

Über den nächsten Zweck der Reise sind wir demnach vollkommen unterrichtet. War er auch der einzige? Dürer führte während seiner Niederländischen Reise ein uns in einer Abschrift aus dem 17. Jahrhundert erhaltenes Tagebuch, in welches er die täglichen Ausgaben und Vorfälle in knappster Form, einzelne Ereignisse und Herzensergüsse auch ausführlicher eintrug. Aus demselben ersehen wir, dass er „Kunstware“, eigene und fremde, insbesondere seine Holzschnittfolgen und eine Anzahl auserlesener Kupferstiche mit sich führte, also, wie es damals Sitte war, den kaufmännischen Vertrieb seiner Werke selbst besorgte. Das alles erklärt aber nicht die lange Dauer der Reise, welche über Jahr und Tag währte und ihn verschiedene Landschaften der Niederlande aufsuchen liess. Wir dürfen vermuten, dass ähnlich wie zur Venetianischen Reise, auch jetzt zu den äusseren Gründen noch ein innerer Antrieb hinzutrat. Wie er damals eine Selbstprüfung vornehmen, den zurückgelegten Weg abmessen und neue Anregungen sich holen wollte, so lagen ihm gewiss auch bei der Niederländischen Reise künstlerische Interessen mit am Herzen. Allmählich hatte seine Kunstrichtung sich zu wandeln begonnen. Gerade seine theoretischen Studien führten ihn zu einer vertieften Naturbeobachtung, gaben seiner alten Vorliebe für das Charakter- und Ausdrucksvolle neue Nahrung: Der phantastische Zug in seiner Künstlerseele trat zurück, die reine einfache Naturwahrheit gewann in seiner Phantasie grosse Rechte. Das alles liest man aus seinen Selbstbekenntnissen ungezwungen heraus und begreift, dass es ihn mächtig zog, nachdem er die volle Reife und Klarheit des künstlerischen Verstandes erreicht hatte, um auch durch die künstlerischen Thaten die Richtigkeit seiner Überzeugungen zu erproben. Nach längerer Ruhe regte sich wieder in ihm der Drang zu künstlerischem Schaffen, aber nicht in der altüberlieferten Weise, sondern auf neuer Grundlage. In seiner Heimat fand er nicht die gewünschten Anregungen. Gerade wer der lebendigen Naturwahrheit einen grösseren Platz einräumt, muss sich in einer reichen, mannigfaltigen Welt umsehen. Dazu boten ihm die Niederlande

eine treffliche Gelegenheit. Seit dem Anfange des Jahrhunderts stand Antwerpen an der Spitze des niederländischen Handels und der niederländischen Kunst. Dort strömten die Schätze der Welt zusammen, dort sammelte sich der europäische Verkehr und drängten auf den Strassen die Vertreter der verschiedensten Völker: dorthin war auch die früher besonders in Brügge, Gent und Löwen blühende Kunst eingewandert. In die Antwerpener Malerschule war aber gleichzeitig ein neuer Geist eingezogen. Porträt- und Charakterfiguren wurden von den Künstlern mit Vorliebe geschaffen und mit überraschender Lebenswahrheit ausgestattet. Die Lösung der einen Aufgabe erleichtert der hier hochentwickelte Farbensinn, an dessen Erziehung Dürer erst jetzt, da ihm ähnliche Ziele vorschwebten, gehen konnte. Nicht Italien lockte ihn wie in seiner Jugend; die Niederlande zogen ihn jetzt unwiderstehlich an. Es giebt keine Thatsache, welche den Umschwung in Dürers künstlerischem Streben so klar an das Licht brächte, als dieser Wechsel in der Wertschätzung italienischer und nordischer Kunst. Dass Dürer durch die Wahl der Niederlande auch seine nationale Natur unversehrt bewahrte, während diese in Italien wahrscheinlich eine starke Einbusse erlitten hätte, bedarf keiner besonderen Versicherung. Die persönliche Entwickelung und die nationale Richtung wurden durch die Niederländische Reise gleichmässig gefördert.

Am 12. Juli 1520 brach Dürer mit Weib und Kind und einer stattlichen Ladung „Kunstwaren" von Nürnberg auf. Auf dem langen Wege durch vieler deutscher Herren Lande erfreute er sich reicher Gastfreundschaft und mannigfacher Förderung. Der Bischof von Bamberg (Georg III. Schenk von Limburg) gab ihm für sein Gebiet einen Zollfreibrief und löste ihn aus der Herberge, sein alter Gönner Jakob Haller in Frankfurt schickte ihm Wein in die Herberge und als er in Mainz das Rheinschiff bestieg, brachte ihm noch Leonhard der Goldschmied zur Verbesserung seines Mundvorrats Wein und Vögel, um bis Köln zu kochen. Die wanderlustigen Humanisten hatten ihm vorgearbeitet. Allerorten sassen ihre Freunde und Anhänger. Wer in ihrem Kreise bekannt war, und das war Dürer, durfte einer wohlwollenden Aufnahme sicher sein. Er traf fast überall Bewunderer und Gönner. Und so geschah es auch unserem Dürer, dass ihn in Boppard der Zöllner Eschenfelder völlig zollfrei ziehen liess, obschon sein Bamberger Freibrief hier nicht mehr galt. Dieser Eschenfelder hatte zwischen seinen Zollregistern noch Schriften des Erasmus liegen und Eras-

mus wie später Hutten die grösste Gastfreundschaft bewiesen. Kein Wunder, dass er auch Dürer hilfreich war.

In Antwerpen (2. August) nahm Dürer Herberge bei Jobst Planckfeldt oder Blanckvelt, wurde aber schon am Tage seiner Ankunft von dem Faktor Fuggers zu einem köstlichen Mahle geladen. Vorläufig ging ihm die Sache der Leibrente zu sehr im Kopfe herum, als dass es ihn lange in Antwerpen geduldet hätte. Er eilte nach Brüssel (26. August) und liess sich hier im Hause des befreundeten Geheimschreibers Kaiser Maximilians Jakob de Banisis eine Bittschrift an den Kaiser aufsetzen und fuhr mit derselben nach Aachen (4. Oktober), um sie persönlich dem Kaiser zu überreichen. Am 4. November empfing er vom Kaiser Karl V. „mit vieler Mühe und Arbeit" die Bestätigung der ferneren Auszahlung von jährlich 100 Gulden Rheinisch. Leichteren Herzens begab er sich über Köln und den Niederhein nach Antwerpen zurück, wo er am 22. November ankam. Aber schon nach einigen Tagen rüstete er sich zu einer neuen Reise nach Seeland, welche er in schlimmster Winterszeit unter mancherlei Gefahren und Abenteuern (2.—13. Dezember) zurücklegte. Es scheint, dass nur der Wunsch, einen bei Zieriksee gestrandeten Walfisch zu sehen, ihn zu diesem Ausfluge bewog. Jetzt endlich wird er für längere Zeit in Antwerpen sesshaft, verlässt es erst im Frühling 1521, um Brügge und Gent, und etwas später Mecheln und Brüssel zu besuchen. Am 12. Juli tritt er über Aachen, Jülich und Köln die Heimreise an.

Dürftig war der Geldgewinn, welchen er nach Nürnberg mitbrachte. Er klagte in seinem Tagebuch: „Ich habe in allem meinem Machen, Zehrungen, Verkäufen und anderer Handlung Nachteil gehabt im Niederland, in allen meinen Sachen, gegen grosse und niedere Stände und sonderlich hat mir Frau Margareth (Statthalterin) für das, was ich ihr geschenkt und gemacht habe, nichts gegeben". Dafür hat er reiche Erfahrungen gesammelt und auch seine künstlerische Entwickelung wirksam gefördert. Er hat für alles was ihn umgiebt, einen offenen Sinn und ein scharfes Auge. Als echter Sohn der Zeit staunt er alle Naturmerkwürdigkeiten und vor allem die aus den neuentdeckten Ländern stammenden Schätze an. Niemals vergisst er in seinem Tagebuche zu vermerken, dass ihm dieser oder jener Gönner ein Horn, einen Bisamknopf, kalekutische Tücher, einen Ast vom Cederbaum verehrt hat, er selbst giebt für Raritäten mehr Geld

aus, als seinem Beutel frommte. Und als er in Brüssel die Dinge sieht, die man „dem Könige aus dem neuen Goldlande gebracht hatte, eine goldene Riesensonne, Rüstungen, Gewänder und allerlei wunderbarlich Ding zum menschlichen Gebrauche," gerät er vor Entzücken schier ausser sich. „Diese Dinge sind viel schöner zu sehen denn Wunderdinge. Ich habe all mein Lebtag nichts gesehen, das mein Herz also erfreut hat als diese Ding. Ich habe mich verwundert der subtilen Ingenia der Menschen im fremden Lande. Was ich dabei gedacht habe, kann ich gar nicht aussprechen". Über die Natur vergisst er die Kunst und das Volksleben nicht. Er pilgert zu allen berühmten Gemälden, lässt sich in Köln das Gemälde (Dombild) des Meister Stephan aufschliessen, bewundert ehrlich die Schildereien des Jan von Eyck, Roger van der Weyden und Hugo van der Goes. Mit den lebenden Künstlern, wie Quentin Massys, Lukas van Leyden, Bernard van Orley und anderen unterhält er freundliche Beziehungen und wird auch von ihnen in hohen Ehren gehalten. Die Beschreibung der Feste, mit welchen die Künstler seine Anwesenheit feierten, füllen einen stattlichen Raum in seinem Tagebuche. In der Regel begnügt er sich mit knappen und trockenen Vermerken seiner Einnahmen, Auslagen und täglichen Beschäftigungen. Oft liest man mehrere Seiten lang: Ich habe einen Gulden zur Zehrung gewechselt, ich habe drei Stüber verzehrt. Item ich habe diesen oder jenen mit der Kohle konterfeit. Item ich habe diesen oder jenen die Apokalypse, die Melancholie und den Hieronymus im Gehäus geschenkt oder an ihn verkauft. Ab und zu gerät aber die Feder in Fluss und ergeht sich in behaglich breiten Schilderungen. Das ist stets der Fall, wenn es sich um persönliche Huldigungen oder Volksfeste handelt. Er war erst einige Tage in Antwerpen, als ihm bereits eine grosse Ehre zu Teil wurde. „Am Sonntag nach Sankt Oswaldstag (5. August) luden mich die Maler auf ihre Stube mit meinem Weib und Magd und wir hatten alles auf Silbergeschirr und anderem köstlichen Zierart und überköstliches Essen. Es waren auch ihre Weiber alle da und da ich zu Tisch geführt ward, da stand das Volk auf beiden Seiten, als führet man einen grossen Herrn. Und als ich alsobei verehrt sass, da kam der Herren von Antwerpen Ratsbote mit zwei Knechten und schenket mir von der Herren von Antwerpen wegen vier Kannen Wein und liessen mir sagen, ich soll hiermit von ihnen verehret sein und ihren guten Willen haben. Dess sagte ich ihnen unterthänigen Dank und erbot

meine unterthänigen Dienste. Danach kam Meister Peter, der Stadt Zimmermann, und schenkte mir zwei Kannen Wein mit Erbietung seiner willigen Dienste. Also da wir lange fröhlich beieinander waren, bis spät in die Nacht, da geleiteten sie uns mit Windlichtern gar ehrlich heim und baten mich, ich sollte ihren guten Willen haben und annehmen und soll machen, was ich wollte, dazu wollten sie mir behilflich sein. Also dankte ich ihnen und legte mich schlafen". In ähnlicher Weise bewirtete ihn und sein Weib am Faschingssonntag die Goldschmiedezunft gar köstlich und thaten ihm „übermässig grosse Ehre". Und mit den Körperschaften wetteiferten Privatpersonen, Künstler sowohl wie Kaufleute.

Liess ihn hier die begreifliche Freude über den ehrenvollen Empfang länger bei der Schilderung verweilen, so lenkte wieder der künstlerische Blick die Aufmerksamkeit auf die berühmten vlämischen Volksfeste. Eingehend und ausführlich beschreibt er die grosse Prozession, welche am Sonntage nach Mariä Himmelfahrt durch die Strassen von Antwerpen pilgerte, mit den Aufzügen der verschiedenen Zünfte und Körperschaften und der vielen auf Wagen und Schiffen geführten lebenden Bilder. Ebenso verfolgte er mit dem grössten Interesse die Festlichkeiten bei der Einholung Kaiser Karls V. und ergötzte noch mehrere Jahre später die Freunde mit anschaulicher Erzählung einzelner Vorgänge. Das Tagebuch bietet uns nicht allein über Dürers äusseres Leben genügende Kunde, sondern unterrichtet uns auch über seine künstlerische Thätigkeit, erwähnt regelmässig seine Arbeiten. Über ihre Art und Richtung belehrt uns sein Skizzenbuch, welches er stets bei sich führte und wir, wenn auch längst in Einzelblätter aufgelöst und verstümmelt, noch gegenwärtig besitzen. Viele Blätter mögen durch das Zerreissen des Bandes im Laufe der Zeiten verloren gegangen sein, immerhin hat sich noch eine erkleckliche Zahl in den verschiedenen Kabinetten und im Privatbesitze erhalten. Ab und zu hat er mit dem Metallstift auch Tier- und Architekturteile dem Skizzenbuche einverleibt, ganz vorwiegend aber Porträte, Kopf- und Brustbilder in ihm gesammelt. Eine grosse Zahl seiner Bekannten musste ihm zu diesen Zeichnungen sitzen; er versäumt denn auch nicht, ihre Namen beizuschreiben. Häufig traten uns aber auch unbenannte, unbekannte Personen entgegen, wir möchten glauben, Volksfiguren, welche wegen dieses oder jenes Charakterzuges seine Phantasie erregten. Was für einen prächtigen derben Burschen, der nicht viele Worte macht, aber

gleich zugreift, hat er nicht, z. B. auf einem im Berliner Kabinet bewahrten Blatt gezeichnet! (L 57) Würde man alle diese sorgsam auf gelblichem getöntem Papier ausgeführten Köpfe zusammenstellen, ihnen noch die mit der Feder rasch entworfenen anreihen, so käme der scharfe Blick des Künstlers für das Natürliche und Charakteristische zu besonderer Geltung, ausserdem aber noch das stetig wachsende Streben, nicht bei den Einzelheiten zu verweilen, sondern den Kopf stets als Ganzes aufzufassen, ihm eine tiefere physiognomische Wahrheit aufprägen. Gleiche Ziele verfolgte er in den grösseren mit der Kohle gezeichneten Bildnissen, in welchen der feinere Strich, die weichere Modellierung, die belebteren Augen eine Änderung der Kunstweise gegen früher, einen grossen Fortschritt bekunden. Mehr als sonst strebt er malerische Wirkungen an. Offenbar hat die Kenntnis niederländischer Bilder Spuren in seiner Phantasie zurückgelassen. Doch bleibt er weit davon entfernt, seine Natur zu verleugnen. Mitten unter den rasch hingeworfenen Kohlenzeichnungen tauchen einzelne mit dem Pinsel sorgfältigst ausgeführte Köpfe und Halbfiguren auf, welche uns seine alte Kunst der Feinmalerei vor die Augen bringen. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist das Bildnis des 93jährigen Greises „noch gesund und fermüglich“ in Antwerpen, welches in der Albertina bewahrt wird und mit leichten Änderungen in einem zweiten Blatte im Berliner Kabinet wiederkehrt.

Die Fülle von Landschaftskizzen, Kostümfiguren, Porträten, von welchen das Tagebuch berichtet und selbst heute noch zahlreiche Proben sich erhalten haben, beweist, wie trefflich Dürer seine Zeit auch als Künstler ausgenutzt hat. Nur zur Übung der Ölmalerei kam er selten. Teils scheute er die immerhin langwierige Arbeit, teils mochte er zagen, gerade auf diesem Gebiet mit den Niederländern in Wettstreit zu treten. Zwei auf Eichenholz gemalte Bildnisse aus dem Jahre 1521 lehren uns ihn als Farbenkünstler kennen. Das eine stellt den Maler Bernhard van Orley aus Brüssel vor (Dresden). Das andere giebt die Züge eines unbekannten, ohne ausreichenden Grund Hans Imhof getauften Mannes in mittleren Jahren (Madrid) wieder. Wir hätten Dürer ein besseres Modell gewünscht, als den Brüsseler Maler. Jugendliche Köpfe standen ihm überhaupt ferner, als ausgereifte, vom Schicksal gestählte Männer. Orley besass überdies keine reine jugendliche Anmut, sondern recht eckige Züge, welche zu den blauen Augen und blonden Haaren nicht recht stimmen wollten. Doch hat Dürer das Beste gethan,

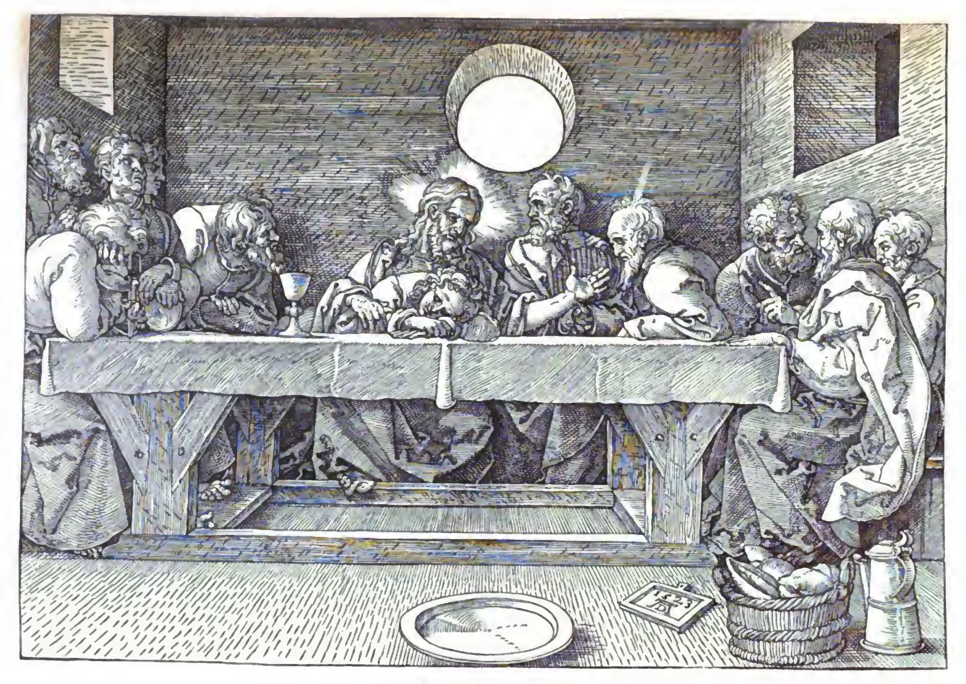


Bildnis des Hans Imhof (?). Gemälde im Museum zu Madrid.

um den Kopf aus dem roten Hintergrunde herauszuarbeiten und zu runden. Trotz der vordringlichen grauen Schatten (vielleicht hat Dürer nicht die letzte Hand an die Tafel gelegt) zählt das Bild

doch zu den besten Porträten des Meisters. Geradezu vollendet muss man dagegen das Madrider Bildnis nennen. Es ist die Krone aller Dürerschen Porträte. Die Anordnung erscheint jener in der Dresdener Tafel nahe verwandt. Beide Männer tragen den breitkrempigen Schlapphut, die schwarze Pelzschaube, unter welcher das weisse gefaltete Hemd hervorscheint, ein Papier in der Linken, während die Rechte auf einer (unsichtbaren) Brüstung aufruht und wenden sich in Dreiviertelansicht nach links. Die Ausführung der gelockten Haare, des Pelzes ist überaus fein, ordnet sich aber doch ungezwungen dem Ganzen unter. Die Augen durchdringen förmlich den Beschauer, aus der festgeschlossenen Lippe spricht der unbeugsame, auf seinem Rechte bestehende Wille, die kurze Nase steigert den Ausdruck des kurzweg Entschiedenen. Der Mann mag gütige Milde nicht zu seinen Haupteigenschaften gezählt haben, im Streite recht widerhaarig gewesen sein. Aber von seiner Kraft und Klugheit erzählen dafür um so deutlicher die Züge. Jedenfalls hat die nordische Kunst des sechzehnten Jahrhunderts wenige Charakterköpfe geschaffen, welche sich in lebendiger Wahrheit und vollkommener malerischer Behandlung mit dem Madrider Bilde messen können.

Welche Richtung Dürer in den Niederlanden verfolgte, darüber kann kein Zweifel herrschen. Er wäre aber nicht der echte, alte Dürer gewesen, wenn seine Phantasie sich auf die Dauer mit einem einzigen Gedanken und Formenkreise beschäftigt hätte. Sie hat stets Platz für mannigfache Interessen, und die ihm eigentümliche Lust und Freude am Erfinden kann wohl zeitweilig weniger deutlich an die Oberfläche treten, sie lässt sich aber niemals völlig zurückdrängen. Während der Reise fasste Dürer den Plan, die Passion Christi noch einmal, zum fünften Male, zu verkörpern. Urkundliche Belege lassen sich zwar dafür nicht vorführen, doch liegt vom Jahre 1520 angefangen eine Reihe von Zeichnungen vor, welche diese Absicht unwiderleglich darthun. Die Ausführung dachte er sich im Holzschnitt. Es sollte demnach die neue Folge von Blättern gleichsam die grosse Passion ersetzen. Er beschäftigte sich mit dem Plane auch nach der Heimkehr bis 1524, liess ihn aber doch schliesslich aus unbekannten Gründen fallen. Nur für fünf Szenen haben sich die Skizzen erhalten, für die Anbetung der h. drei Könige, das Abendmahl, den Ölberg, die Kreuztragung und die Grablegung. Alle Blätter haben annähernd das gleiche Format, sind als Breitbilder komponiert, alle erscheinen von dem gleichen Geist durch-



Das Abendmahl. Holzschnitt.

weht. Merkwürdig, dass sich Dürer bei keiner Szene mit einer einzigen Skizze begnügt, fast jede Handlung zwei- bis dreimal komponiert.

Die Anbetung der h. drei Könige (1524, Albertina) überrascht durch die Einfachheit der Schilderung. Alles Nebensächliche, Bunte, ist weggelassen, alles Episodische unerbittlich beseitigt. Nur die Hauptpersonen treten auf den Plan. Vor dem Gehöft sitzt die tief wie eine Matrone verhüllte Maria mit dem gleichfalls in Tüchern eng gewickelten Christkinde auf dem Schosse. Ihr zur Seite steht, demütig dankbar für die erwiesene Huldigung, mit dem Hute in der Hand Joseph. Von den drei Königen hat der eine die Kniee gebeugt, der andere, hinter ihm stehend, muntert den etwas zaghaften Mohrenfürsten auf, sich zu nähern. Die Beschränkung auf wenige Personen gestattet eine tiefere Durchbildung der einzelnen Gestalten.

In der Federzeichnung des Abendmahls (1523, Albertina) wich Dürer von der gewöhnlichen Anordnung ab. Er setzt Christus an die Schmalseite des Tisches, gruppiert an die anderen Seiten die Apostel und lässt an der Ecke der Vorderseite, von Christus am weitesten entfernt, den Verräter, der krampfhaft den Geldbeutel in der Hand hält, Platz nehmen. Diese Komposition erschien ihm nicht volkstümlich genug und er änderte sie der Überlieferung entsprechend um. Nach dem letzten Entwurfe wurde der gleichzeitige Holzschnitt ausgeführt. (B. 53). Beide Kompositionen zeichnen sich durch die freie Gruppierung der Apostel aus. Man möchte glauben, dass Dürer von der Schöpfung Leonardos einige Kunde besass, da er gleichfalls die Apostel zu dreien oder vieren einander näher rücken lässt und die Wirkung der Worte Christi verschieden je nach der Entfernung abstuft. In Einzelheiten besitzt jede Komposition besondere Vorzüge. Auf der Zeichnung steigert der eine Apostel, welcher sich erhebt, um Christum anzureden, die Lebendigkeit der Handlung; in dem Holzschnitte ist die Figur des Judas, der in seiner Verlegenheit mit dem Messer in die Tischplatte sticht, vortrefflich erfunden. Bezeichnend ist die Einfachheit der Tischausrüstung. Auf der Zeichnung stehen ein Kelch, Becher und Brot auf dem Tische, im Holzschnitte vollends ist der Kelch allein aui den Tisch gestellt.

In der Szene Christi auf dem Ölberge schwankt er auch jetzt, wie er schon vor Jahren unentschieden gewesen war. Das eine Mal hat sich Christus, vom Schmerze überwältigt, platt auf den

Boden geworfen, das andre Mal kniet er mit zum Himmel erhobenen Händen. Von den beiden in Frankfurt bewahrten Federzeichnungen

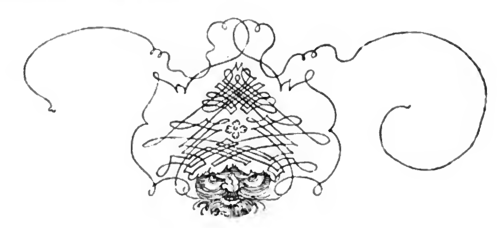


Die Grablegung Christi. Federzeichnung im Germanischen Museum zu Nürnberg.

(L. 199 u. 200) ist die erste vom Jahre 1521 datiert, die andere vom Jahre 1524. Stimmungsvoller, auch in dem landschaftlichen Hintergrunde und mächtiger ergreifend ist die erste Komposition (1521).

Das volkstümliche Element waltet naturgemäss in den beiden Skizzen der Kreuztragung (1520, Florenz) vor. Bei allem Reichtum der Schilderung wahrt aber Dürer gegen früher das feinere Mass der Empfindung, legt den Nachdruck auf die Teilnahme der herandrängenden Frauen, der schmerzerfüllten Verwandten, so dass die Roheit der Schergen, die dummblöde Neugierde des Pöbels zurücktritt. Man merkt es dem Meister an, dass er nicht mehr von den Gestalten der Bühne abhängig war, sondern ein reiches Volksleben vor Augen hatte.

Von der Gewissenhaftigkeit Dürers, zugleich von dem raschen Zuströmen immer neuer Gedanken giebt es kein besseres Zeugnis, als dass er 1521 die Grablegung dreimal mit der Feder entwarf. Im wesentlichen gleichen sich die drei Blätter (Nürnberg, Germanisches Museum L. 86, Frankfurt L. 198 und Florenz). Die Träger mit dem Leichnam Christi stehen bereits am Eingange der Grabhöhle, Männer und Frauen mit Salbbüchsen, die klagenden Freunde gehen ihnen entweder zuvor oder folgen ihnen. Nur in Einzelheiten, in der Charakteristik der Träger, in der mehr oder weniger starken Betonung des Schmerzes, in dem grösseren oder kleineren Massstabe der Figuren unterscheiden sich die Blätter voneinander. Schade, dass Dürer die neue Passionsfolge nicht zum Abschluss brachte. Schade, dass noch ein anderer Plan über die Anfänge nicht hinauskam, denn offenbar trug er sich, wie mehrere erhaltene Studien darthun, mit dem Gedanken, einen Christus am Kreuze in grossem Massstabe zu malen. So kamen nicht alle Früchte der Niederländischen Reise zur Reife. Aber bleibenden Gewinn trug er doch in die Heimat zurück: die Anschauung eines reichen Volkslebens kräftigte seinen Formensinn, die Neigung, in gross und einfach gefassten Charaktergestalten, in Bildnissen seine Kunst zu bewähren, wurde befestigt.





XIII.

Ernster und religiöser Sinn und Naturliebe begleiteten Dürer durch sein ganzes Leben. Beide erfuhren im Laufe des letzteren eine reiche Entwickelung. Im Anfange stand er noch vielfach, wie seine Zeitgenossen, im Banne phantastischer Vorstellungen. Missgeburten, wie das im Dorfe Landsee 1496 geborene Schwein mit zwei Leibern und acht Füssen, würdigte er der Wiedergabe durch den Kupferstich. Allmählich läuterten sich seine Naturanschauungen. Wohl erregte das Seltene in der Natur noch immer die Aufmerksamkeit des wissbegierigen Mannes. Er entwirft (1515) nach einer ihm mitgeteilten Beschreibung und Zeichnung das Bild eines Nashorns für den Holzschnitt, (B. 136) und ist in den Niederlanden eifrig bemüht, Raritäten aus fernen Ländern zu erwerben und zu sammeln. Treue und Wahrheit strebte er in allen seinen Naturschilderungen an, er vertieft sich liebevoll in die eigentümlichen Formen der Pflanzen- und Tierwelt, und scheut nicht Fleiss und Kunst, um der Natur so nahe als möglich zu kommen. Dieser verständnisvollen Naturfreude danken wir die zahlreichen mit Wasserfarben auf Pergament ausgeführten Bilder von Gräsern und Blumen, von Rindsmäulern, Vogelflügeln, von Hirschschrötern, Mandelkrähen und Reihern.

Auch in dem religiösen Kreise begann er mit der Verkörperung der heimlichen Offenbarung, um allmählich zu den farbenhelleren, die menschliche Empfindung unmittelbar packenden Schilderungen aus dem Leben Christi und Mariä überzugehen und zuletzt in der Passionsgeschichte den Kernpunkt für sein künstlerisches Schaffen zu finden. Bei Dürer darf man aber Werk und Persönlichkeit nicht trennen. In jenem spiegelt sich stets hell und klar die Stimmung, das innere Leben des Künstlers wieder. Wie seine Phantasie nicht müde wird, immer und immer wieder das Leiden Christi anschaulich zu gestalten, so erscheint auch sein sittlich religiöser Sinn von der Bedeutung des Kreuzestodes tief ergriffen, und er findet in ihm den Grund- und Eckstein des wahren Glaubens.

Diese Überzeugungen machten ihn für die religiösen Gedanken, Zweifel und Kämpfe, welche seit dem Anfang des Jahrhunderts in den Seelen mächtig hin und her wogten, empfänglich. Er wurde gleichfalls von der geistigen Bewegung tief ergriffen, die wir kurz und gut als Reformationsstimmung bezeichnen. Seine ganze Umgebung brachte ihn ohnehin derselben nahe. Er verkehrte am liebsten und innigsten unter den Männern der neuen Zeit, welche in keiner andern deutschen Stadt so einflussreich und massgebend waren wie in Nürnberg. Überblickt man die Namen seiner Freunde und Gönner von Celtes, Schedel, Scheurl, Pirkheimer bis zu Spalatin, Nützel, Spengler, Holzschuher, Melanchthon, so begrüsst man lauter Männer, welche in der litterarischen Welt oder im öffentlichen Leben eine grössere Rolle spielten, an den geistigen Kämpfen regen Anteil nahmen. Sie führten ihn in das Reich der Humanisten ein, und als sie aus diesem vornehm sich absperrenden, dem wirklichen Leben eigentlich abgewandten Kreise heraustraten und der volkstümlichen Bewegung sich anschlossen, fanden sie in Dürer einen treuen Genossen. Dürer war über den Kampf Reuchlins mit den Dunkelmännern wohl unterrichtet, die Schriften des Erasmus waren ihm eine Quelle der Ergötzung und künstlerischen Anregung. Erasmische Gedanken hallen in den berühmten Kupferstichen aus den Jahren 1513 und 1514 nach. Tiefe Verehrung zollte er dem Manne, einem „tapferen Ritter Christi", welchem er den fröhlichen Willen zutraut, für die Wahrheit den Märtyrertod zu erleiden. Als Luther seine Stimme erhob, gab es wenige Männer, welche so eifrig auf ihn hörten und so treu ihm anhingen, wie Dürer. Bereits im Anfange des Jahres 1518, also nur wenige Monate, nachdem Luther

seine Thesen angeschlagen hatte, huldigt ihm Dürer durch Übersendung mehrerer Stiche und Schnitte. Die kleine Gemeinde, welche sich in Nürnberg um den Prediger Wenzel Link sammelte und Luther wiederholt grüssen liess, zählte auch Dürer zu ihren Mitgliedern. Zu dem feurigsten Danke bewegt ihn, dass der Kurfürst von Sachsen ihm durch Spalatin 1520 etliche Büchlein Luthers schenkt. An den Dank knüpft er die Bitte: „der Kurfürst möge sich den löblichen Doktor Martin Luther befohlen sein lassen, der christlichen Wahrheit wegen, woran uns mehr liegt, denn an allem Reichtum und Gewalt dieser Welt. Diese vergehen mit der Zeit, allein die Wahrheit bleibt ewig. Hilft mir Gott, dass ich zu Martinus Luther komme, so will ich ihn mit Fleiss konterfeien und in Kupfer stechen, zu einem langen Gedächtnis des christlichen Mannes, der uns aus grossen Ängsten geholfen hat und ich bitte, wo Doktor Martinus Luther etwas Neues macht, das deutsch ist, wollet mir es um mein Geld senden.“ In der That sammelte er eifrig die Schriften Luthers und zeigt sich erbötig, das „Schutzbüchlein Martini“, welches Lazarus Spengler verfasst hatte, trotz Bannfluch und Kirchenstrafe an Spalatin zu schicken. Unter den Manuskripten Dürers im Britischen Museum befinden sich, von Dürers eigener Hand geschrieben, die Titel von sechzehn frühen lutherischen Schriften, Predigten, Beschlussreden, Auslegungen, welche Dürer entweder besass oder zu lesen wünschte. An demselben Ort befindet sich und aus der gleichen Zeit (ungefähr 1520) stammt auch der Ausschnitt aus einer Predigt Luthers, welche er gleichsam als sein persönliches Bekenntnis niedergeschrieben hat. „Als wir durch den Ungehorsam der Sünden in ewigen Tod verfallen sind, hat uns durch keinen Weg geholfen mögen werden, denn dass der Sohn Gottes Mensch wurde, auf dass er durch sein unschuldig Leiden dem Vater alle unsere Schuld überflüssig bezahlet, damit dass die Gerechtigkeit Gottes erfüllt würde. Denn er hat aller unserer Welten Sünden bereut, gebüsst, und bei dem Vater das ewige Leben erlangt. Zu wem Christus kommt, der ist lebendig. Nichts Gutes ist in uns, es werde denn in Christus gut. Darum, welcher sich ganz gerecht will machen, der ist ungerecht. Wir können kein Gutes wollen, Christus will es denn in uns.“ Die längere Abwesenheit von der Heimat schwächte sein Interesse für die reformatorische Bewegung nicht ab. Der Verkehr mit Erasmus zu Rotterdam, mit Peter Ägidius, dem Schöffenschreiber, dem Stadtsekretär Cornelius Grapheus, dem Astronom Nikolaus Kratzer, mit

den reformfreundlichen Augustinermönchen in Antwerpen liess ihn in dem Interessenkreise heimisch bleiben, welchem er in der Vaterstadt im Vereine mit Pirkheimer, Spengler gehuldigt hatte.

Von seinem Lutherkultus legt der Klageruf das beste Zeugnis ab, welchen er ausstiess, als sich in Antwerpen zu Pfingsten 1521 die (falsche) Nachricht verbreitete, Luther sei von seinen Feinden bei der Rückkehr von Worms verräterisch überfallen worden und werde in geheimer Gefangenschaft gehalten. „Lebt er noch oder haben sie ihn gemordet, das ich nicht weiss, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um dass er gestraft hat das unchristliche Papsttum, das da strebt wider Christus Freilassung mit seiner grossen Beschwörung der menschlichen Gesetze und auch darum, dass wir unseres Blutes und Schweisses also beraubt und ausgezogen werden und dasselbe so schändlich von müssiggehendem Volke lästerlich verzehret wird und die dürstigen kranken Menschen darum Hungers sterben. Und sonderlich ist mir noch das Schwerste, dass uns Gott vielleicht noch unter ihrer blinden falschen Lehre will lassen bleiben, die doch die Menschen, welche sich Väter nennen, erdichtet und aufgesetzt haben, dadurch uns das köstlich Wort an vielen Enden fälschlich ausgelegt wird oder für gar nichts gehalten wird." Er fleht Gott und Christi Barmherzigkeit an, das arme Volk zu erlösen. „Nie ist ein Volk mit Menschengesetzen also geistlich beschweret worden unter dem römischen Stuhl, die wir täglich durch dein Blut erlöst freie Christen sollen sein." Er hofft, dass „Gott den Nachfolger Christi, Martin Luther, den der Papst mit seinem Gelde verräterisch wider Gott um sein Leben bringt, erquicken und er das alte Jerusalem so auch die angenommene Gewalt des römischen Stuhls zerstören wird." „Darum sehe ein jeglicher, der da Martin Luthers Bücher liest, wie seine Lehre so klar durchsichtig ist, so er das heilige Evangelium führt, darum sind die in grossen Ehren zu halten und nicht zu verbrennen, es wäre denn, dass man sein Widerpart ins Feuer würfe, mit allen ihren Opinionen, die da aus Menschen Götter machen." Er fordert Erasmus auf, für Luther einzutreten, dessen Werk fortzusetzen und schliesst den langen, im Tagebuch niedergelegten Herzenserguss mit einem Spruche aus der Apokalypse: „Das sind die Erschlagenen, unter dem Altar Gottes liegend und schreien um Rache, darauf die Stimme Gottes antwortet: Erwartet die vollkommene Zahl der unschuldig Erschlagenen, dann will ich richten."

Voll der besten Wünsche für Luthers Werk war Dürer im Sommer 1521 in die Heimat zurückgekehrt. Er wurde hier Zeuge des weiteren Verlaufes der Reformationsbewegung. Mit der glückseligen Stille, der „beata tranquillitas" war es vorbei. Ungestört im behaglichen Lebensgenusse mit mutigem Verstand und scharfem Witze die Irrtümer mittelalterlicher Bildung und die kirchlichen Missbräuche zu bekämpfen, genügte nicht mehr, seitdem die geistige Strömung weite Volkskreise erfasst hatte, viele bis dahin in humanistischer Luft flatternde Gedanken in praktische Forderungen sich verwandelten, der Schauplatz aus der Gelehrtenstube in die offene Landschaft übertragen wurde. Jedes grosse geschichtliche Ereignis, sobald es nicht mehr bloss in der Brust eines Mannes keimt, sondern auf die Weltbühne heraustritt, zieht Furchen, welche keine Persönlichkeit mehr zuschütten kann. Die weitere Entwickelung vollzieht sich unabhängig vom Einzelwillen. So geschah es auch jetzt. Der Kampf, ursprünglich durch ein hartbedrängtes Gewissen hervorgerufen, musste auch auf kirchenpolitischem Gebiete ausgefochten werden. Dadurch werden gar mannigfache Interessen in das Mitleiden gezogen, Hoffnungen und Befürchtungen angeregt, Freunde und Feinde geschaffen. Selbst unter den Anhängern der Lutherschen Lehre bildeten sich bald, je nach dem Temperament, der grösseren oder geringeren Leidenschaft, oder durch den Hinzutritt äusserer Einflüsse verschiedene Meinungen und Gegensätze heraus. Auch Dürers Freundeskreis blieb von solchem Zwiespalt nicht unberührt. Während einzelne Freunde, wie Lazarus Spengler, rüstig auf der eingeschlagenen Bahn weiterschritten, erschraken andere wieder vor allerhand Erscheinungen, welche am Horizonte auftauchten, eine Entfesselung böser Geister fürchten liessen. Sie hätten am liebsten der Bewegung Stillstand geboten. Zu ihnen gehörte vor allen Dürers bester Freund Willibald Pirkheimer.

Vom Podagra weidlich geplagt, in seinen Familieninteressen verletzt, über seinen verringerten Einfluss im Rate ärgerlich, verlor Pirkheimer den Lebensmut und sah alle Dinge im trübsten Lichte. Kurz vor seinem Tode verfasste er an den kaiserlichen Baumeister in Wien, Tscherte, einen reformfreundlich gesinnten Mann, einen Brief, in welchem er der Reformation halb aufsagte. Er sei, heisst es darin, anfänglich gut lutherisch gewesen, weil er gehofft, „die römische Büberei, desgleichen der Mönche und Pfaffen Schalkheit sollte gebessert werden: So man aber jetzt zusieht, hat sich die Sache so verärgert, dass die evangelischen Buben jene Buben

fromm machen. Die vorigen Buben haben uns mit Gleissnerei und List betrogen, derweilen die jetzigen öffentlich ein schändlich und sträflich Leben führen und dabei die Leute mit sehenden Augen blind werden und sagen, man soll sie nicht nach ihren Werken (sondern nach ihrem Glauben) beurteilen. Ihre Werke geben aber zu erkennen, dass da weder Glauben noch Treue ist, keine Gottesfurcht, keine Liebe des Nächsten, Hinwerfung aller Ehrbarkeit und guter Sitten, Kunst und Lernung. Der gemeine Mann wird durch ein solches Evangelium unterrichtet, dass er nicht anderes gedenket, denn wie eine gemeine Teilung geschehen möchte und wahrlich, wo die grosse Vorsicht und Strafe nicht wäre, es würde sich gar bald eine allgemeine Beute (Plünderung) erheben, wie an vielen Orten schon geschehen ist. Dieses alles aber schreibe ich nicht darum, dass ich des Papstes, seiner Pfaffen und Mönche Wesen loben könnte oder wollte, denn ich weiss, dass es in vielen Wegen sträflich ist und wohl einer Besserung bedarf. Es ist aber leider vor Augen, dass das andere Wesen auch in keinem Wege (zu loben) sei, wie das Luther selbst sagt und bekennt, auch viele fromme gelehrte Leute, so dem wahren Evangelium anhängen, mit Schmerzen ihres Herzens vor Augen sehen und bekennen, dass dieses Wesen keinen Bestand haben könne. Die Papisten sind doch zum mindesten unter ihnen selbst eins; dagegen sind die, so sich evangelisch nennen, mit dem Höchsten untereinander uneins und in Sekten geteilt. Die müssen ihren Lauf haben, wie die schwärmenden Bauern, bis sie zuletzt gar verruten". Die in diesen Sätzen ausgesprochene Sinnesweise wird häufig auch auf Dürer übertragen, da Pirkheimer gleichsam auch in dessen Namen spricht, am Anfange seiner Seufzer und Klagen Dürer ausdrücklich als Genossen anführte. „Ich bekenne, dass ich anfänglich auch gut lutherisch gewesen bin, wie auch unser Albrecht seliger."

Wie Pirkheimer schreibt, so dachte er damals auch gewiss. War er aber in der Stimmung, die Dinge ruhig und unbefangen zu betrachten? Derselbe Brief, welchem die so harten Urteile über den weiteren Fortgang des Reformationswerkes entlehnt sind, enthält auch die berüchtigte Schilderung der Frau Agnes als leibhaftiger Xantippe, als ein habsüchtiges, gewöhnliches Weib, welche durch ihr stetes Keifen und Zanken Dürer vorzeitig in das Grab gebracht hätte. Dass Pirkheimer sich hier der gröbsten Übertreibung, sogar einer schnöden Verleumdung schuldig gemacht, darüber herrscht nur eine Meinung, ebenso wird allgemein anerkannt, dass nur

die schwarzgallige Stimmung, in welcher er sich befand, ihn entschuldigen kann. Dieses verdriessliche, gallige Wesen kommt nicht an dieser einen Stelle allein zum Durchbruche, es durchweht den ganzen langen Brief an Tscherte. Pirkheimer hat selbst gefühlt, dass er in seinen persönlichen Anschuldigungen und seinen trübsinnigen Weissagungen zu weit gehe und nimmt die einer ärgerlichen, subjektiven Stimmung entsprungenen Vorwürfe teilweise zurück. Wie er zugiebt, dass Dürers Gattin keine Bübin, sondern eine fromme, ganz gottesfürchtige Frau gewesen sei, so verwahrt er sich auch eifrig dagegen, als ob er dem alten Glauben und dem Papsttum angehöre und ruft Luther selbst für die Richtigkeit seiner Beobachtungen als Schutzzeugen an. Und richtig waren auch diese Beobachtungen, doch nur in einem beschränkten Kreise gültig. Die Schwarmgeister, die radikalen, auf einen gewaltsamen und vollständigen Bruch mit den alten Satzungen arbeitenden Männer, wie Carlstadt und Münzer, die aufständischen Bauern hatten seinen Zorn und seine Angst geweckt. Er sah nur die kirchenpolitische Seite der Reformation, fürchtete den Sturz eines geordneten Gemeinwesens und verzagte an der Möglichkeit, diese leidenschaftlichen, vielfach in der That volkstümlichen Parteien zu bändigen. In einem ruhigen Augenblick schied er zwischen dem richtigen Gebrauche und dem Missbrauche der neuen Lehre genauer und unbefangener.

Am 1. September 1527, also nur acht Monate vor Dürers Tode, sandte er diesem die lateinische Übersetzung der Theophrastischen Charaktere mit einer herzlichen Widmung, in welcher er die sittliche Bedeutung der Schrift hervorhebt und weiter hinzufügt: „die menschlichen Begierden und Leidenschaften pflegen bisweilen durch Sitte und Gesetz gezügelt, längere Zeit sich zu verbergen, und nur bei passender Gelegenheit aus den geheimsten Tiefen des Herzens hervorzubrechen. Dass sich das in Wahrheit so verhalte, beweisen gerade unsere Zeiten, in denen allzugrosse Freiheit auch allzugrossen Übermut erzeugt, so dass, wenn gleich da und dort die Wahrheit gepredigt wird, doch nichts weniger geschieht, als was sie verlangt; nicht anders, als ob das Reich Gottes mehr in blossen Worten, als in der Bethätigung durch Thaten bestände“. Dieser Ausspruch klingt doch anders als die polternde Anklage im Briefe an Tscherte und zeigt deutlich, dass Pirkheimer sich wesentlich nur durch die hässlichen Auswüchse der Reformationslehre beschämt fühlt.

Besass aber weiter Pirkheimer ein Recht, Dürer sich unbedingt in allen Anschauungen gleichzustellen? Melanchthon, welcher 1524 und 1526 viel mit Dürer und Pirkheimer verkehrte, erzählt, dass die beiden Männer sich öfter über religiöse Dinge gestritten und Dürer dem Freunde heftig widersprochen hätte. Dabei hätte Dürer einen solchen Scharfsinn und Freiheit des Verstandes entwickelt, dass Pirkheimer recht in die Enge getrieben wurde. Auf die hochmütige Zurechtweisung des Nürnberger Gelehrten: Was du da sagst, kann nicht gemalt werden, durfte Dürer mit überlegener Ruhe antworten: Und was du da vorbringst, kann nicht in Worte gekleidet, nicht einmal von der Seele gefasst werden. Die einfache Klarheit und Überzeugungskraft, bei dem leicht polternden Pirkheimer vermisst, fand dagegen Dürer, ebenfalls nach dem Zeugnisse Melanchthons, in Luthers Schriften und machte ihn zu ihrem eifrigen Leser. „Die Klarheit und die wohlgeordnete Gliederung der Gedanken zeichnen sie aus. Hat man nur einige wenige Sätze auf der ersten Seite der Lutherschen Schriften gelesen, so erkennt man sofort, welche Aufgabe Luther sich gestellt habe und wie er sie im ganzen behandeln wird". So viel steht fest, dass Pirkheimers und Dürers Ansichten sich keineswegs unbedingt deckten, der eine nicht für den andern als Sprecher auftreten kann. Es ist sogar gestattet, weiter zu gehen. Pirkheimers trübselige Anschauungen sind uns mit seinen eigenen Aussprüchen bekannt. Wenn nun Dürer gerade in religiösen Dingen mit ihm häufig in Widerstreit geriet, so müssen wir glauben, dass er hoffnungsvoller von der Zukunft dachte, eine freundlichere Stellung zum Reformationswerke einnahm. Gegen die Schwarmgeister, gegen die radikalen Stürmer eifert er gleichfalls. Obschon er anfangs mit Carlstadt in nahem Verkehr stand, so dass dieser ihm eine gegen Rom gerichtete Flugschrift: Von Anbetung und Ehrerbietung der Zeichen des Neuen Testamentes, widmete, so wollte er doch von dem gewaltsamen Bruche mit dem alten Kultus nichts wissen. Wie er die ersten Christen wegen ihres Bilderhasses getadelt hatte, so wandte er sich jetzt gegen die neuen Bilderstürmer. In der Vorrede zur Unterweisung der Messung 1525 verteidigte er mit warmen Worten den hohen Wert der Bilder: „Unangesehen, dass jetzt bei uns und in unseren Zeiten die Kunst der Malerei durch etliche sehr verachtet und gesagt will werden, sie diene zur Abgötterei, so wird doch jeglicher Christenmensch durch Gemälde oder Bildnisse so wenig zu einem Afterglauben gezogen, als ein frommer

Mann zu einem Morde darum, dass er ein Waffen an seiner Seite trägt. Müsste wahrlich ein unverständiger Mensch sein, der Gemälde, Holz oder Stein anbeten wollte. Darum ein Gemälde mehr Besserung denn Ärgernis bringt, so es ehrbarlich, künstlich und wohl gemacht ist".

Wie er über die Bauernkriege, auch hier in Übereinstimmung mit Luther, dachte, darüber belehrt uns die an gleichem Ort entworfene „Viktoria über die aufrührerischen Bauern". Die scherzhafte Aussenseite birgt einen bitteren Kern. Der betörte Karsthans lässt die guten Sachen, die Früchte des Feldes, sein Vieh und seinen Käse hinter sich liegen und wird für seinen Übermut mit schmählichem Tode bestraft. In seiner unmittelbaren Nähe, in dem Nürnberger Künstlerkreise hatte das Treiben der Sektierer um sich gegriffen. Hieronymus Andrae, der berühmte, auch von Dürer vielbeschäftigte Formschneider, hatte sich mit den aufständischen Bauern ins Einvernehmen gesetzt und gegen den Rat Hass und Widerstand geschürt. Er wurde dafür 1525 in das Gefängnis geworfen. Drei Maler, die „gottlosen Maler", Sebald und Barthel Beham und Georg Pencz, von denen namentlich der letztere mit dem Dürerschen Hause nähere Beziehungen unterhielt, zählten zu den eifrigsten Anhängern Müntzers. Sie wurden als Sakramentsleugner, Schriftverächter vor das Gericht gestellt und mit Verbannung bestraft. Wie sich Dürer zu diesen Vorgängen verhielt, darüber hat sich keine Kunde erhalten. Mit Bestimmtheit kann man nur behaupten, dass er nach wie vor dem Reformationswerke treu anhing, von dessen Stützen und Freunden als Genosse angesehen wurde, wie er auch seinerseits mit ihnen herzlich verkehrte. Der Astronom des Königs von England, Nicolaus Kratzer schrieb ihm (24. Oktober 1524) von London: „Nun da Ihr Alle in Nürnberg evangelisch geworden seid, muss ich Euch schreiben. Gott möge Euch die Gnade verleihen auszuharren. Die Widersacher sind stark, aber Gott ist noch stärker und gewohnt dem Schwachen zu helfen, die ihn anrufen und erkennen". Dürer ging in seiner Antwort (5. Dezember) auf Kratzers gute Wünsche ein. „Item des christlichen Glaubens halber müssen wir in Schmach und Gefahr stehen; denn man schmäht uns, heisst uns Ketzer. Aber Gott verleihe uns seine Gnade und stärke uns in seinem Worte, denn wir müssen Gott mehr gehorsam sein, denn den Menschen. So ist es besser Leib und Gut verloren, denn dass von Gott unser Leib und Seele in das höllische Feuer versengt werde. Darum mache uns Gott

beständig im Guten und erleuchte unsere Widersacher, die armen blinden Leute, auf dass sie nicht in ihren Zweifeln verderben. Von neuen Mären ist zur Zeit nicht gut zu schreiben. Aber es sind viel böse Anschläge vorhanden. Es wird allein der Wille Gottes geschehen".

Ein anderer Freund der Reformation, der Stadtschreiber Cornelius Grapheus, sah in Dürer eine feste Stütze der Evangelischen und empfahl ihn (23. Februar 1524) mehreren Männern (Brüdern), welche ihres Glaubens wegen die Niederlande verlassen mussten. Im Namen der Freunde, welche sich Dürer in den Niederlanden erworben hatte, bittet er diesen um Nachricht, wie er sich befinde, und was in Nürnberg vorgehe. „Denn es ist ja kein Zweifel, dass grosse Dinge geschehen. Über mein Befinden schreibe ich nichts. Darüber können Euch die Überbringer dieses Briefes, vortreffliche Männer und durch und durch gute Christen, unterrichten. Ich empfehle sie Euch und unserem Pirkheimer wie mich selber. Denn sie sind würdig, den besten Männern, da sie selbst solche sind, empfohlen zu werden. Bei uns erhebt sich eine grosse und täglich sich steigernde Verfolgung wegen des Evangeliums, wie Euch unsere Brüder, die Briefträger, alles deutlicher erzählen werden".

Die in der Fremde lebenden, über die Nürnberger Vorgänge vielleicht schlecht unterrichteten Freunde der Reformation waren es nicht allein, welche Dürer als Bundesgenossen ehrten; auch die Helden derselben bauten auf ihn und standen mit ihm bis an sein Lebensende im vertrauten Verkehre. An Ulrich Zwingli sandte er durch Felix Frey Grüsse und schenkte ihm Proben seiner Kunst. Mit den Lehrern des neu errichteten Nürnberger Gymnasiums pflegt er freundlichen Umgang, namentlich mit Eoban Hesse und Joachim Camerarius. Das Gymnasium aber war zum Träger der neuen von der Reformation empfohlenen Bildung bestimmt. Eoban Hesses Leichengedicht, noch mehr die Äusserungen in seinen Briefen legen von der Verehrung, welche Dürer genoss, und von der tiefen Trauer, welche sein vorzeitiger Tod hier in weiten Kreisen weckte, ein lebendiges Zeugnis ab. Auch Luther beklagt seinen Tod, pries ihn aber glücklich, dass Christus ihn so erleuchtet und zu guter Stunde aus diesen stürmischen Zeiten fortgenommen hat. Mit Joachim Camerarius beriet er seine litterarischen Pläne. Er forderte den Gelehrten auf, sein Werk über die Proportionen in das Lateinische zu übertragen und war willig, die Arbeit durchzusehen. Der Tod kam dazwischen. Erst mehrere

Jahre später gab Camerarius die lateinische Übersetzung heraus und begleitete sie mit einer ausführlichen Vorrede, in welcher er nicht allein Dürer eine glänzende Lobrede hielt, sondern auch mannigfache Beiträge zur Biographie des Künstlers, zu seinem äusseren Aussehen, seinem Aufenthalte in Italien bietet. Am nächsten stand ihm Melanchthon. Zweimal, 1524 und 1526, nahm dieser als Ratgeber bei der Gründung des Gymnasiums einen längeren Aufenthalt in Nürnberg und knüpfte mit Dürer eine enge Freundschaft. Das meiste und beste, was wir über Dürer, seine Denkweise, seine Entwickelung in späteren Jahren wissen, danken wir den Mitteilungen Melanchthons. Sie setzen einen überaus regen Verkehr der beiden Männer voraus und bekunden, dass Dürer sein ganzes Herz Melanchthon ausgeschüttet hat. Ausser Pirkheimer besass in der letzten Zeit seines Lebens Dürer keinen besseren Freund als den „praeceptor Germaniae". Als Melanchthon über Frankfurt die Nachricht von Dürers Tod empfing, wollte er anfangs die Trauerbotschaft nicht glauben. „Was beklage ich Deutschland, dass es einen solchen Mann, einen solchen Künstler verloren hat." Dürer gehörte nicht zu den leidenschaftlichen Stürmern. Er hielt gewiss an einzelnen Sitten und Einrichtungen der alten Kirche fest. Er hat kein protestantisches Bekenntnis abgelegt, aber frühzeitig reformatorische Gedanken gehegt und immer kräftiger entwickelt. Nicht allein als private Person, sondern auch als Künstler.





XIV.

Camerarius betont in der Vorrede zur lateinischen Ausgabe der Proportionen den engen Zusammenhang zwischen Dürers Werken und seiner persönlichen Natur. Als die Frucht der letzteren haben wir die Stiche, Schnitte, Zeichnungen und Bilder aufzufassen. Er hebt als Beispiel hervor, dass sich seine Wünsche und seine Empfindungsweise in allen Schöpfungen widerspiegele. „Wir bewundern ihn mit Recht am meisten als den Hüter der Frömmigkeit und Bescheidenheit, zugleich als den Mann, der, wie die kühne Grösse seiner Bilder zeigt, der eigenen Kraft voll bewusst war. Nicht eine einzige Linie ist falsch oder nachlässig gezogen, nicht ein einziger Pinselstrich überflüssig". Aus der Richtung, welche er in seinen Werken einschlug, dürfen wir mit Sicherheit auf seinen Charakter und dessen Entwickelung schliessen. Fragen wir aber nicht etwa nach kirchlichen Tendenzen in seinen späteren Arbeiten. Auf diese Frage giebt er keine Antwort. Die kirchliche Kunst war ihm überhaupt seit langer Zeit ganz fremd geworden. Dürer hielt die Kunst zu hoch, als dass er sie zu anderen als künstlerischen Zwecken verwendet hätte. Sie ist und bleibt für ihn ein selbständiges Reich. Das schliesst aber nicht aus, dass Gedankenkreise, welche sich seiner ganzen Seele bemächtigt hatten, für deren Wahrheit er persönlich einstand, nicht

auch in seiner Phantasie herrschten und einen künstlerischen Ausdruck fanden.

Das rückschauende Auge des Historikers verweilt nicht bei den einzelnen Ereignissen, sondern sucht nach ihrem Zusammenhange und fasst sie als grosse Einheit zusammen. So folgenreich, für uns Deutsche epochemachend, die Trennung von der alten Kirche, die Feststellung eines neuen Bekenntnisses auch ist, so füllt doch dieses Ereignis den Rahmen nicht vollständig aus, welcher das Reformationszeitalter im historischen Sinne in sich schliesst. In dem Gedankenkreise und dem Formensinn, namentlich der germanischen Menschheit, waren grosse Veränderungen vor sich gegangen, welche alle mehr oder weniger miteinander zusammenhingen. Die Pforte, durch welche die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts glänzend und siegreich eintritt, wird leise geöffnet. Wie auf religiösem und sittlichem Gebiete das Streben dahin geht, das Verhältnis zu den Idealen innerlich zu vertiefen und persönlich zu gestalten, so nimmt der wissenschaftliche Sinn und die Phantasie die Beobachtung zum Ausgangspunkte und sucht in das Innere der Natur, der menschlichen Erscheinung einzudringen. Der Gewissenhaftigkeit dort entspricht hier der ernste Trieb nach reichstem Wissen. Mit der Fülle und der Schärfe der Beobachtungen mehrt sich das Verständnis und steigert sich das Interesse. Wie die Wissenschaft das Gesetzmässige in der Bildung und Entwickelung der Dinge erkennt, so fasste die Phantasie eine immer wärmere Liebe zu ihnen. Sie sucht die Schönheit nicht ausserhalb, gleichsam über der Natur. So wie sie ist, erscheint die Welt voll der mannigfachsten Reize, wert von der Kunst verkörpert zu werden. Die liebevolle Wahrheit wird ihr Ziel. Dieses galt von der landschaftlichen Natur wie von der menschlichen Erscheinung. Das Porträt tritt in den Vordergrund der Kunstpflege. Nicht das Einzelbildnis und die Bildnisgruppe allein sind dabei gemeint. Auch reichere Schilderungen, umfassendere Kompositionen einzelner Naturstudien, besitzen eine porträtmässige Grundlage. Das Bildnis selbst spiegelt, dem Zuge der Zeit entsprechend, das Innere des Dargestellten, sein Temperament, seine Sinnesweise lebendig wieder, es wird zur Charakterfigur. Selbstverständlich mussten mehrere Menschenalter vorübergehen, ehe die neue Kunstrichtung reife Früchte trug. Erst im siebzehnten Jahrhundert, vornehmlich bei den Holländern, gewann sie volle Kraft. Vorbereitet und begonnen wurde sie aber bereits im Zeitalter der

Reformation, in deren Grund und Boden sie wurzelte. Der Mann aber, welcher ihr vor allen anderen zum Durchbruche verhalf, war Albrecht Dürer.

Seine Natur, seine künstlerischen Neigungen, seine theoretischen Studien hatten ihn für diese Rolle wirksam vorbereitet. Von früher Jugend hatte er sich Porträtdarstellungen zugewandt und an ihnen sein Auge stetig geübt. Im Jahre 1514 stach er in kleinem Massstabe die Apostel Paulus und Thomas (B. 50, 48); die ersten Gestalten, welche ein eingehendes Gewandstudium, und zugleich das Streben nach einem gesammelten Ausdrucke in den Köpfen verraten. Der Aufenthalt in den Niederlanden, wo auch sein Formensinn mannigfache Anregungen fand und die Strömung in der Heimat nach seiner Rückkehr förderten die in ihm schon lange keimenden Neigungen. In die letzten Lebensjahre fallen (mit Ausnahme des kleinen Kardinals) sämtliche gestochenen Porträts, die schönsten Porträtzeichnungen und die berühmtesten gemalten Bildnisse.

Eine alte Schuld hatte er an Erasmus von Rotterdam abzutragen. Er hatte ihn in Brüssel 1520 mit der Kohle zu zeichnen begonnen. Nach dieser Zeichnung stach Dürer 1526 das Bildnis (B. 107), welches den Gelehrten in weitärmeliger Schaube, bedeckten Hauptes am Pulte emsig schreibend, darstellt. Die Anordnung zeugt von grosser Sorgfalt. Auf dem Tische, welcher dem Schreibpulte als Unterlage dient, steht eine Vase mit Blumen, die Bank davor ist mit Folianten, offenen und geschlossenen, belegt. Der Künstler giebt dem Stiche den Charakter eines Gemäldes, bemüht sich auch seine technische Geschicklichkeit in hellem Lichte zu zeigen. Den Eindruck frischen Lebens, packender Wahrheit weckt das Blatt nicht; es brachte Dürer von Erasmus nur kühles Lob ein „dass es nicht ganz ähnlich sei, könne nicht wunder nehmen, da er sich in den letzten fünf Jahren sehr verändert habe.“ Mit sichtlicher Liebe sind dagegen die Züge Pirkheimers und des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen (1524) wiedergegeben (B. 106, 104). Anziehend von Natur sind gewiss weder die eine noch die andere Persönlichkeit gewesen. Alter und Fett hat die Gesichter aufgedunsen, schwer und stumpf gemacht. Wie vortrefflich macht sich die kleine Verdrussfalte bei Pirkheimer geltend, wie klar spricht aus dem mattgewordenen Auge, dem Doppelkinne der Rückgang geistiger Schärfe, die Neigung zum Genussleben. Milde und Gutmütigkeit prägt sich in dem Kopfe des Kurfürsten aus, aber zugleich eine

gewisse zähe Beharrlichkeit. Dazu tritt die meisterhafte Führung des Grabstichels in beiden Blättern hinzu, ohne dass durch die Feinheit der Haar- und Bartbehandlung der stolze, selische Ausdruck als das Wesentliche, das Charakteristische abgeschwächt würde. Technisch minder gelungen, in den Schatten zu schwarz geraten, erscheint Melanchthons Porträt (1526, B. 105), mit welchem Dürer wahrscheinlich seine Thätigkeit als Stecher abschloss, wie mit dem Bildnisse des Eoban Hesse seine Wirksamkeit für den künstlerischen Holzschnitt. Trotzdem kommt auch in Melanchthon die psychologische Wahrheit, der eigentümliche Charakter des mehr durch Gedankenfülle als Thatkraft ausgezeichneten Mannes lebendig zur Geltung. Dasselbe Jahr 1526, welches uns die gestochenen Erasmus und Melanchthon schenkt, ist auch das Geburtsjahr der beiden berühmten Porträtgemälde, des Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher. Sie wurden in den letzten Jahren den Schätzen des Berliner Museums einverleibt. Namentlich das Brustbild des letzteren geniesst mit Recht volkstümlichen Ruhm. Ein jugendlicher Greis wird vor unsere Augen gestellt, welchem das Alter wohl Haar und Bart weiss färben, aber Kraft und Lebensfülle nicht rauben konnte. Eine gesunde Röte überzieht gleichmässig das Antlitz, die blauen Augen blitzen, die starken Lippen bekunden Genussfreude. Dürer verschmäht seine alten Künste nicht. Bart und Haare sind Wunderwerke sorgfältiger und doch leichter Ausführung, in den Pupillen spiegeln sich die Fensterkreuze wieder. Mit der packenden Lebendigkeit Holzschuhers kann das Bildnis Jakob Muffels nicht wetteifern. Die Farben erscheinen gedämpft, die Zeichnung ist bis in das Kleinste scharf und bestimmt durchgeführt. Es fehlt das glückliche Erfassen eines Augenblickes, wodurch die erstaunliche Lebendigkeit Holzschuhers erzielt wurde. Gönnt man sich aber die rechte Musse, so erkennt man auch in dem Bildnisse des bart- und zahnlosen kahlen Muffel in seiner einfachen schwarzen Pelzschaube und der goldurchwirkten Kopfhaube die künstlerischen Vorzüge Dürers, die Wahrheit des Ausdruckes, die gesammelte Kraft der Charakteristik wieder, welche uns das Recht geben ihn als Vorläufer der niederländischen Porträtmaler, dieser unerbittlichen und gerade durch die vollkommene Ehrlichkeit so anziehenden Schilderer der reinen Natur zu begrüssen. Nach der niederländischen Reise nahm Dürer mit neuem Eifer auch die Apostelbilder wieder auf, mit welchen er in dem Jahre 1514 begonnen hatte. In das Jahr 1523 fallen die Stiche des h. Bartholomäus mit

dem Messer und des Simon mit der Säge (B. 47, 49), dem Jahre 1526 entstammt der h. Philippus mit dem Schwerte (B. 46). Was hat nicht Dürer im Laufe eines Jahrzehntes zugelernt. Die älteren Apostelfiguren (und die in Wasserfarben gemalten Köpfe der Apostel Philippus und Jakobus in den Uffizien in Florenz 1516) verraten in den Köpfen noch den Kampf zwischen dem erfinderischen Verstande und der von Natureindrücken gesättigten Phantasie. Kein Zug ist gegen die Natur, aber es mangelt die unmittelbare Glaubwürdigkeit solcher Kopfbildungen. Die Gewänder zeigen noch schwere Formen, scharf gebrochene Falten. In den späteren Blättern dagegen besitzen die Köpfe, ohne an Charakter zu verlieren, ein porträtartiges Gepräge. Sie geben keine Alltagsnaturen, trotz des besonderen Aussehens der durchaus greifbaren Persönlichkeiten wieder. Die Mäntel sind aus einem weicheren Stoffe gewebt, brechen nicht in scharfen Falten, sondern fallen in langem Wurfe im ruhigen Flusse herab. Bezeichnend für seine spätere Stichtechnik sind die feinen hellen Linien, welche die Gewänder umsäumen.

Alle diese kleinen gestochenen Apostel treten aber weit zurück gegen die vier grossen Apostel, welche er 1526 auf zwei Tafeln gemalt hatte. Sie sind sein letztes, zugleich sein grösstes Werk, in welchem er den Gipfel seiner Künstlerkraft erreichte. Im Jahre 1526 richtet Dürer an den Rat von Nürnberg folgende Zuschrift: „Dieweil ich vorlängst geneigt gewesen wäre, Eure Weisheit mit einem kleinwürdigen Gemälde zu einem Gedächtnis zu verehren, habe ich doch solches aus Mangelhaftigkeit meiner geringschätzigen Werke unterlassen müssen. Nachdem ich aber diese vergangene Zeit eine Tafel gemalt und darauf mehr Fleiss denn auf andere Gemälde gelegt habe, achte ich Niemand würdiger dieses zu einer Gedächtnis zu behalten als Eure Weisheit, deshalb ich auch dieselbe hiermit Eurer Weisheit verehre, unterthäniger Weise bittend, dieselben wollen dieses kleine Geschenk gefällig und günstig annehmen und meine günstigen gnädigen Herrn, wie ich bisher allbei gefunden habe, sein und verbleiben“. Wie das Gesuch Dürers, so hat sich auch die Antwort des Rates (6. Oktober) erhalten. Der Rath, heisst es in derselben, sei erbötig das Werk, „eine Tafel mit vier Figuren“ zum Andenken zu behalten, nicht minder aber auch erbötig, ihm dafür zu bezahlen, was er daran verdient habe. Was er also auch fordere, oder ob er gleich nichts fordern wollte, so soll es von den Elteren Herrn angezeigt und ein ehrbarer Ausgleich verhandelt werden. Der

Rat beschloss: 112 Gulden Rheinisch Albrecht Dürer für „zwei Tafel, die eine S. Peter und S. Johannes, die andere S. Paulus und S. Marcus, kunstvoll gemalt, die er einem Rathe geschenkt hat“ auszuzahlen, ihm 100 Gulden und seinem Weibe 12 Gulden. Auch dem Diener wurden 2 Gulden Rheinisch als Geschenk verehrt. Dürer begnügt sich nicht damit, die Apostelbilder dem Rate seiner Vaterstadt zu widmen, sondern fügte noch in Form von Unterschriften unter jeder Tafel einen Mahn- und Weckruf an ihn an. „Alle weltliche Regenten in diesen gefahrvollen Zeiten sollen billig acht haben, dass sie nicht für das geistliche Wort menschliche Verführung machen, denn Gott will nichts zu seinem Worte gethan, noch davon genommen haben. Darum hört diese trefflichen vier Männer Petrum, Johannem, Paulum und Marcum“. Er führt sodann aus ihren Schriften die Belegstelle an, aus der zweiten Epistel Petri (2. 2) die Warnung vor den falschen Propheten und falschen Lehren, die verderbliche Sekten einführen und den Herrn verleugnen und ebenso aus der ersten Epistel Johannes (2. 4) die Mahnung, nicht jeglichem Geiste zu glauben, sondern die Geister zu prüfen, ob sie von Gott sind. Paulus' zweiter Brief an Timotheus (K. 3) lehrt, dass in den letzten Tagen greuliche Zeiten eintreten werden, Schänder, Frevler und Verräter werden auftreten, welche die Geberde eines gottseligen Wandels haben, aber seine Kraft verleugnen. Von solchen muss man sich abwenden. Markus endlich (K. 12) macht auf die Schriftgelehrten aufmerksam, die gern in langen Kleidern gehen und gern obenar sitzen in den Schulen und über Tisch, aber der Witwen Häuser fressen. Dieselben werden desto mehr Verdammnis empfahen. Für die richtige Würdigung eines Künstlers und seiner Thätigkeit bieten auch äusserliche Thatsachen manche Hilfe. Dass Dürer sein Werk dem Rate von Nürnberg, in welchem Männer der neuen Zeit, Freunde der reformatorischen Richtung vorherrschten, dass er den Text der Unterschriften nicht der alten Koberger Bibel, sondern der Septemberbibel Luthers entlehnt, wirft denn doch auf die Stellung Dürers zu den Zeitläuften und zu Luther ein helles Licht. Die Bedeutung der Unterschriften wächst, wenn man das weitere Schicksal der Apostelbilder verfolgt. Kurfürst Maximilian von Baiern, der grosse Verehrer Dürerscher Kunst, wünschte sehnlich in ihren Besitz zu kommen, stiess aber auf längeren Widerstand des Rates Man hoffte, er werde sich mit Kopien begnügen, da „den Tafeln Sprüche vom Widerchrist, von Menschensatzungen und Hoffahrt

beigegeben sind". Die Jesuiten zu München würden ohne Zweifel die Zurücksendung derselben anraten. Der kluge, kunstliebende Fürst resolvierte (1627) kurzweg, die Inschriften seien abzusägen



Johannes und Petrus. Gemälde in der Pinakothek zu München.

und nach Nürnberg zurückzuschicken. Seitdem prangen die Originale ohne Unterschriften in der Münchener Pinakothek, in Nürnberg aber wurden die echten Inschriften an die Gärtnersche Kopie der Tafeln befestigt.

Der Briefwechsel zwischen Dürer und dem Rate hilft auch die Frage entscheiden, ob die beiden Tafeln ein einheitliches Ganze



Paulus und Markus. Gemälde in der Pinakothek zu München.

bilden oder als Flügel eines grossen Werkes aufzufassen sind. Wenn Dürer an ein Mittelbild gedacht hätte, so könnte es nur die Kreuzigung gewesen sein, zu welcher sich aus den zwanziger

Jahren einzelne Skizzen und Studien erhalten haben. Es liegt aber durchaus kein Grund vor, an einen Flügelaltar zu denken. Dürer spricht nur von einer Tafel, der Rat abwechselnd von einer und von zwei Tafeln. Die letztere Angabe entspricht der Thatsache; aber auch die andere Bezeichnung ist nicht unrichtig, da beide Tafeln offenbar zu einander gehören, erst zusammen, als Einheit erfasst und geschaut vollkommen verstanden werden. Den Anlass zu dem Werke, dessen besondere Bestimmung erklären hinreichend seine von dem Herkommen abweichende Gestalten.

Dürer gab in denselben einer durch die Ereignisse der letzten Jahre geweckten, namentlich in den Reichsstädten weitverbreiteten Stimmung Ausdruck. Arger Zwiespalt hatte die Reihen der Anhänger der neuen Lehre durchbrochen, Masslosigkeit der Forderungen, phantastisches Gebaren, auch wohl persönliche Selbstsucht den Sieg des Reformwerkes in Frage gestellt. Schwierig war besonders die Stellung der Reichstädte, welche der Zeitströmung huldigten, aber doch den radikalen Umwälzungen, insbesondere auf kirchenpolitischem Gebiete, widerstrebten. Solchen sorglichen Gedanken hatte bereits Bruder Heinrich von Kettenbach 1525 in seiner „Praktica, practiciert auss der heyligen Bibel uff vil zukünfftig jar" das Wort geliehen. Heinrich von Kettenbach mahnt in seiner Flugschrift die Reichstadt, Gottes Wort und Schrift vor Augen zu behalten, erinnert sie an den Spruch Pauli: Ihr sollt alle Ding bewaren und behalten, was gut ist und an das Wort des Johannes: Ihr sollt die Geist bewaren, ob sie aus Gott sind. Es ist bemerkenswert, dass Kettenbach dieselben Apostel als Zeugen anruft, welche Dürer in den Vordergrund seines Bildes stellt und ihnen die gleichen Warnungen auf die Lippen legt, welche wir auf den Unterschriften auf Dürers Tafeln lesen. Es erscheint nicht allzugewagt, wenn man bei Dürer die Kenntnis der Flugschrift des Kettenbach voraussetzt und vermutet, dass er derselben die erste stoffliche Anregung zu seinem Werke verdankt. Tendenzbilder sind aber trotzdem die „vier Apostel" nicht geworden. In einem Gedankenkreise und einer Stimmung, welche er mit vielen Zeitgenossen teilte, wurzeln die vier Apostel: Den künstlerisch noch toten Stoff verwandelt er in seine persönliche Phantasie um, verleiht ihr eine neue Form und giebt ihm ein selbständig wirksames, malerisches Gepräge. Die Worte der Apostel sind der unmittelbare Widerschein ihres Charakters. Zur Prüfung der Geister mahnt Johannes, und so tritt er uns als eine ernste

Denker- und Forschergestalt entgegen. Mit dem Eifer der Jugend begeistert er sich für die Wahrheit, die in dem aufgeschlagenen Buche verborgen ist. Der sinnende Blick, die hohe Stirn bürgen dafür, dass er nicht blind glaubt, sondern sorgfältig alles erwägt und genau überlegt. Paulus schreibt von den greulichen Zeiten, welche eintreten werden, von den Scheinheiligen, den Frevlern und Verrätern, von welchen der Gläubige sich abwenden muss. Als ob der Kampf schon nahte, erscheint der Apostel auf dem Bilde zur Abwehr gerüstet. Fest hält er den Schwertgriff in der Hand, scharf blickt er nach dem Feinde aus, zorniger Mut, kühne Entschlossenheit sprechen aus seinem Antlitz. Die beiden anderen Apostel, Petrus auf der Johannestafel, Marcus auf der Paulustafel verstärken und ergänzen den Eindruck der Hauptfiguren. So hat Dürers Phantasie abstrakte Schriftstellen in markig lebendige Charaktere umgeschaffen. Zum Markuskopfe besitzt das Berliner Kabinet die lebensgrosse Vorzeichnung, den Pauluskopf in Kreide gezeichnet besass die Sammlung Mitchell in London (jetzt ebenfalls im Berliner Kabinet). Auch zum Petrus hat er die wesentlichen Züge der Natur abgelauscht, nur im (übermalten) Johanneskopfe wird eine geringere Lebendigkeit bemerkbar. Jetzt begreift man die frühzeitige Umtaufe der Apostelbilder in die Vertreter der vier Temperamente. Dürer hat gewiss nicht ursprünglich an die Darstellung der letzteren gedacht. Seine Gestalten atmen aber, abgesehen von ihrer biblischen Bedeutung, ein so mächtiges Leben, tragen so sehr das Gepräge einer von innen nach aussen gewachsenen Persönlichkeit, dass wir unwillkürlich ihre historischen Namen in psychologische umsetzen und in ihnen die Verkörperung der Hauptrichtungen menschlicher Empfindungsweise und Willensart erkennen.

Nicht genug daran, dass Dürer in den vier Aposteln vollendete Charakterfiguren schuf, er legte auch in sie alles, was er an Kunst erworben und erobert hat. Es ist, als ob in seiner Phantasie, während er die Bilder schuf, seine ganze Vergangenheit vorüberwandelte, seine Ziele, seine Bestrebungen neu zum Leben erwachten und hier endlich Erfüllung fanden. In grossem Wurfe zeichnet er die Gewänder in fetten, kräftigen und doch ruhig wirkenden Farben, plastisch modelliert, führt er sie aus. Der rote Mantel Johannes, der weisse, noch von Thorwaldsen als ein Wunderwerk angestaunte weisse Mantel des Paulus geben den Grundton an und finden in dem gedämpften Kolorit der hinteren Apostel eine leise Milderung.

Auch die Wirkungen der Kontraste weiss Dürer trefflich anzubringen. Jede Tafel ist der anderen in der Haltung der Figuren und im Ausdrucke entgegengesetzt. Dem milden sinnenden Johannes steht der kampfbereite Paulus, dem ruhigen Petruskopfe der leidenschaftliche Markus gegenüber. Selbst in dem Wurfe und den Falten der Gewänder sind Kontraste, wodurch die Wirkung des einzelnen gehoben wird, sichtbar.

Wir denken, im Angesicht dieser Tafeln machte Dürer seinem Freunde Melanchton das Geständnis, dass er erst spät am Abende seines Lebens die Einfachheit der Natur zu würdigen gelernt habe. Er hat ihre einfache Grösse nicht nur gewürdigt, sondern auch vollends verkörpert. Die Apostelbilder sind das letzte grössere Kunstwerk, von welchem wir Kunde haben. Soweit ihn nicht Krankheit plagt, besorgt er den Druck seiner theoretischen Schriften.





XV.

Seit längerer Zeit war Dürer von mannigfachen Körperleiden heimgesucht. Das stramme, stattliche Aussehen in den Selbstbildnissen täuscht. Die behagliche Fülle der Glieder, die angenehme Rundung des Körpers, den Widerschein des ruhiger fliessenden Lebens, welcher an Männern, ehe sie in das Greisenalter treten, erfreuen, hat Dürer niemals gewonnen. Eine so rastlos arbeitende Phantasie, die zuweilen an das Traum- und Fieberhafte mahnt, musste allmählich seine körperliche Gesundheit gefährden. Der leidenschaftliche Thätigkeitstrieb hinterliess immer tiefere Spuren in seiner physischen Natur. Die Seele blieb unerschöpflich in Entwürfen. aber der Leib zehrte sich durch den übermässigen Kräfteverbrauch schliesslich aus. In der That macht sich die Abmagerung in den späteren Porträten bemerkbar. Am meisten schädigte die niederländische Reise seiner Gesundheit. Aus Erasmus' Briefen haben wir die Kunde von Krankheitsanfällen, welche sein künstlerisches Schaffen zeitweise hemmten. Er selbst schreibt in seinem Tagebuche: „da ich vormals in Zeeland (in stürmischem Winterwetter) war, da überkam mich eine wunderliche Krankheit, von der ich nie von keinem Manne gehört und diese Krankheit habe ich noch."

Offenbar grübelte Dürer viel über die unerhörte Krankheit. Nach der Heimkehr zeichnete er sich nach dem Spiegel. (Bremer Kunsthalle.) Er steht bis an die Hüfte nackt da und zeigt mit der Rechten nach einem runden gelblichen Fleck in der Nierengegend. Von seiner eigenen Hand steht beigeschrieben: „Da, wo der gelbe Fleck ist und mit dem Finger darauff dewt, da ist mir weh.“ Mit Wehmut nimmt man die kleine, leicht kolorierte Zeichnung (L. 130) in die Hand. Die Züge sind wohl noch kenntlich geblieben, aber die Ähnlichkeit dient nur dazu, die Verheerung des schönen Kopfes durch Krankheit noch deutlicher zu machen. Das einst so reiche Lockenhaar hängt in einzelnen Strähnchen herab, der Bart ist buschig geworden, die Wangen eingefallen. Nur die Augen bewahren noch den alten Glanz. Und noch war er nicht an der Grenze seines Leidens angekommen. Wenn wir einem Holzschnitt, der bald nach Dürers Tode herauskam, trauen dürfen, so war er in der That zuletzt ganz ausgedörrt „wie eine Schaube“ ein wahres Bild des Erbarmens. Sein Tod am 6. April 1528 in beinahe vollendetem siebenundfünfzigsten Jahre konnte daher die Freunde nicht unerwartet treffen, wenn sie auch der plötzliche Eintritt, wie es scheint, ohne vorangegangener heftige Krankheit, überraschte.

Ein längeres Leben hätte den von Dürer hinterlassenen künstlerischen Schatz schwerlich vermehrt. Der Tausch des Malerkittels gegen den Gelehrtenrock war endgültig vollzogen. Wir dürfen uns daher rühmen, Dürers Werk vollendet zu besitzen nicht bloss in dem Sinne, dass wir seine Thätigkeit Jahr für Jahr bis zum Tode verfolgen können, sondern auch in dem tieferen Sinne, dass wir in der Summe seiner Werke die stetige Entwickelung der künstlerischen Natur bis zur Meisterschaft erblicken. Die zeitlich geordnete Aufzählung der Stiche, Schnitte und Zeichnungen bildet eine förmliche Geschichte seiner Phantasie. Welch wunderbare, scheinbar oft wirr laufende Entwickelung hat er nicht seit seiner Jugend durchgemacht! Als wahrer Künstler hielt er die Augen offen, lässt Natur und fremde Arbeiten auf sich einwirken. Aber niemals wird er auf die Dauer von den letzteren abhängig, beharrt er eigenwillig bei der einmal angetretenen Richtung.

In seiner Jugend blickt er verwundert zu Jakob de' Barbari und zu Mantegna empor. Dennoch ist er weder der Schüler des einen noch des andern geworden. Die Freude an der Feinmalerei, welche man auf Jakobs Beispiel zurückführen könnte, bildet keinen wesentlichen Zug in seinen gereiften Werken. Mantegna lauscht

er einzelne Gestalten, Ausdrucksweisen ab, aber nur so wie der Künstler die Natur studiert, weil sie ihm die gerade für sein Werk passendsten Formen vor die Augen bringt. Die Mantegnesken Gestalten scheiden sich nicht mechanisch von den Selbstschöpfungen Dürers ab. Den grössten Einfluss übte sodann Leonardo auf ihn aus, einen viel grösseren als die Venetianer, welchen er eigentlich nur die Anordnung der heiligen Familienbilder das eine und andere Mal entlehnt. Nach Leonardos Kompositionsregel versucht Dürer in einem Gemälde vorzugehen, ihm dankt er die Umwandelung der bloss richtigen Proportionalgestalten, die er bisher zumeist entworfen, in lebendig erfasste, beseelte Charakterfiguren. Selbst in der schärferen Betonung des Knochengerüstes und der sicheren anatomischen Grundlage bei der Zeichnung grösserer Köpfe möchten wir Leonardos Vorbild vermuten. Aber schon nach wenigen Jahren schwindet Leonardos Einfluss als besonderes Element aus Dürers Werken. Gerade so wie der Aufenthalt in den Niederlanden seinen Gesichtskreis erweiterte, den dramatischen Sinn neu kräftigte, aber keinen scharfen Einschnitt in seinem Künstlerleben hinterliess.

Es mögen vielleicht besondere Eigenschaften die Wahl der Vorbilder gelenkt haben. Darüber darf man aber die merkwürdige Thatsache nicht vergessen, dass ihre Reihenfolge der allgemeinen Kunstentwickelung genau sich anschliesst. Jacob de' Barbari und Mantegna vertreten die Frührenaissance. Die höchste Blüte der Renaissance in ihrer Vollendung spiegelt sich in Lionardos Persönlichkeit wieder. Der Beginn des Aufschwunges in der Übung und Stellung der Kunst, wie die Künstler aus der Fülle der landschaftlichen Natur, aus dem Reichtum des menschlichen Lebens schöpfen, lassen die Werke Quintin Massys, Pateniers ahnen. So nahm Dürer die Strömungen eines ganzen Jahrhunderts in sich auf. Und fragen wir nach den führenden Geistern, welche seine Gedanken bestimmten, seinen persönlichen Anschauungen Richtung gaben, die Welt kennen lehrten, so entdecken wir, dass es zunächst die deutschen Humanisten waren, in deren Geleise er gern einher schritt. Dann folgte er mit Begeisterung den Spuren des Erasmus, endlich trat er dem Kreis von Männern nahe, welche sich an Luther und Melanchthon angeschlossen hatten. Drei Perioden durchläuft Dürers Bildungsgang. Wir unterscheiden eine humanistische, eine erasmische und eine melanchthonische Periode und können jede durch bezeichnende Werke seiner Hand darlegen. Denn Künstler

und Mensch decken sich bei ihm vollkommen. Auch sein menschliches Wesen wird von den mächtigen Stimmungen der Zeit erfasst, seine Persönlichkeit von dem allgemeinen Wechsel und Wandel in der Weltanschauung berührt. Unsere Teilnahme für den Säkularmenschen hält gleichen Schritt mit der Bewunderung seiner Selbständigkeit. Der gereifte Künstler steht nicht im schroffen Gegensatze zu dem Stürmer in jüngeren Jahren. Jeder grössere Wechsel in seinem Phantasieleben erscheint nur als ein Schritt vorwärts in seiner Entwickelung. Das verdankt er dem festen Beharren auf dem Volksboden. Den grossen Strömungen der Zeit flossen die vielen kleineren, scheinbar noch klareren und reineren zur Seite. Dürer verliert sich nicht in die Nebenströme, hütete sich dem subjektiven Meinen und Belieben einen allzu weiten Raum zu gönnen, die formalen Regeln ausschliesslich anzuwenden. Er fügt zu den langsam angesammelten Kunstschätzen nur hinzu, was in der Volksseele Wurzeln gefasst hat, eine dauernde Stimmung weckt. Vollendete Volkskunst schwebt ihm als Ziel vor. Zwar kannte auch schon das Mittelalter eine volkstümliche Kunst. Aber hier kam das künstlerische Element doch nicht immer zu seinem Recht. In der italienischen Renaissance tritt der volkstümliche Zug gegen das Kunstreiche in den Hintergrund zurück. Die grossen Schöpfungen der italienischen Meister waren weder für das Volk bestimmt — sie waren ihm auch selten zugänglich — noch auf das volle, freie Verständnis desselben berechnet. Erst Dürer wagte mit kühnem Geiste den Versuch, das volkstümliche Wesen der Kunst mit den Forderungen eines geläuterten Formensinnes zu verbinden. Darauf beruht seine geschichtliche Bedeutung.



Kritische Anhänge.

Der historische und litterarische Sinn sträuben sich gleichmässig gegen den reichen Überguss einer einfachen Erzählung mit mannigfachen Einzelheiten, gegen den häufigen Einschub besonderer Untersuchungen in die Schilderung, wie sich ein Held entwickelt hat, oder welche Strömungen ein Zeitalter beherrschen. Leicht wird der lebendige Fluss der Erzählung unterbrochen, die Aufmerksamkeit von dem Wesentlichen abgelenkt. Und doch sind solche Forschungen und Betrachtungen, die sich auf Einzelwerke beziehen, unentbehrlich. Auf ihnen baut sich das Gesamturteil auf, und wer den Künstler nicht bei der Einzelarbeit beobachtet, gewinnt keinen rechten Eindruck von seiner künstlerischen Natur. Für den Forscher Dürers, den Lehrer sind solche Studien die notwendige Voraussetzung; mit ihnen beginnt er die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Meister. Aber auch der einfache Dürerfreund, der gebildete Deutsche, welcher den Grund der Lobpreisungen Dürers erfahren will, muss einen klaren Einblick in die Arbeitsweise Dürers, eine genaue Kenntnis des Kleinen und Einzelnen in seiner künstlerischen Thätigkeit wünschen. Sie rundet das Bild des Meisters ab und macht es farbiger.

Kunstwerke werden nicht improvisiert, sondern sind regelmässig die Frucht reifer Erwägung und fleissiger Vorbereitungen. Auch bei Dürer, der besonders dadurch mit der handwerksmässigen Übung bricht. Wie schuf er seine Stiche, Schnitte und Gemälde? Diese Frage fordert zuerst Lösung. Besitzen wir Skizzen, Entwürfe, Naturstudien, welche uns den von Dürer eingeschlagenen Weg zeigen, ehe er an die endgültige Ausführung schritt? Ist auch die Masse solcher Handzeichnungen nicht so gross wie bei den italienischen Malern, so reicht doch die erhaltene Zahl hin, um uns einen anschaulichen Begriff von seiner Thätigkeit zu verschaffen und insbesondere den Wechsel in seinem Vorgehen beim Komponieren im Laufe der Jahre zu erklären.

In den ersten Jahrzehnten seiner Thätigkeit hat er offenbar mit Skizzen und Entwürfen zu grösseren Kompositionen sich wenig beschäftigt. Noch fehlte ihm der Mut zu selbständigem Vorgehen. Er zeichnete Reiterzüge, Landsknechte, gab auch mehrere Holzschnitte heraus. Immer bemerkt man, dass ihn die Überlieferung drückte und er sich zu grösserer Sicherheit an ältere Vorbilder hielt. Wohl bekam er schon frühzeitig Altartafeln bestellt. Doch auch hier gilt, dass er sich nicht ganz frei bewegte, seine Natur nur in einzelnen Zügen, aber nicht als geschlossenes Ganze sich offenbaren konnte. Wozu hätten Entwürfe dienen sollen, wenn er sie doch nicht frei nach seiner persönlichen Einsicht entwickeln durfte. Erst um die Wende des Jahrhunderts gewinnen die Skizzen und Entwürfe eine grosse Wichtigkeit.

Als die älteste Vorzeichnung wird das leicht kolorirte Trachtenbild in der Albertina vom Jahre 1495 angesehen, welches in der Apokalypse als babylonische Venus Verwendung fand. Dass Dürer, als er daranging, die schöne Teufelin zu verkörpern, sich an die Modedamen seiner Zeit mit ihrem übertriebenen Putze, ihrem verführerischen Gebahren erinnerte, auch sein Trachtenbild ihm wieder gegenwärtig wurde, kann nicht bezweifelt werden. Dieses aber mit der Venusfigur in unmittelbaren Zusammenhang zu bringen, gleichsam als erste Skizze aufzufassen, dazu liegt kein Grund vor. Bewegung, Haltung, selbst Einzelheiten der Tracht und des Ausdrucks scheiden sie von einander.

Anders verhält es sich mit der Skizze zum verlorenen Sohn im Britischen Museum. Hier ist der engste Zusammenhang mit dem Kupferstiche (B. 28) unverkennbar. Darf man übrigens von einem Entwurfe reden? Dürer gab allerdings dem Hintergrunde eine flüchtige Form. Im Vordergrund erscheint aber alles so genau und sorgfältig ausgeführt, dass die Zeichnung unmittelbar auf die Platte übertragen werden konnte. Es lohnt wohl der Mühe, das Blatt näher zu betrachten und daraus Schlüsse, wie sich Dürer beim Komponieren verhielt, zu ziehen. Auf dem Blatte im Britischen Museum, im Gegensinn (d. h. so dass rechts erscheint, was wir im Stiche links schauen) mit der Feder gezeichnet, decken sich die Umrisse der Gebäude im Hintergrund mit jenen auf dem Stiche vollständig. Auch die Hauptgestalt hat bereits die endgültige Form empfangen. Nur die Zahl der am Troge fressenden Schweine vermehrte Dürer im Stich und auch mehrere Ferkel hat er angebracht, um die Szene zu beleben. Eine reichere Ausmalung des Vorganges

unterscheidet die Zeichnung vom Stich. Wenn darin sich das richtige Verhältnis zwischen Entwurf und Ausführung kundgiebt, so verliert dagegen die Zeichnung durch die überaus sorgfältige Strichführung den skizzenhaften Charakter. Dürer hat noch nicht den Mut, einen flüchtigen Entwurf als Vorlage für den Stich festzuhalten, die eigentliche technische und künstlerische Arbeit erst auf der Kupferplatte zu beginnen. Schon in der Zeichnung geht er auf das Einzelne und Besondere genau ein, bereitet den Kupferstich sorgfältig vor. Bei grösserer Sicherheit in dem technischen Verfahren in späteren Jahren bedarf er natürlich nicht mehr dieser peinlichen Vorbereitungen.

Diese Scheu, nicht zu viel zu wagen, nicht auf den letzten Wurf alles zu lasten, macht sich auch sonst in der Komposition der frühern Stiche und Schnitte geltend. Dürer hatte in der Heimat wie auf der Wanderschaft eine grosse Zahl sorgsam ausgeführter Naturstudien, Bäume, Felsen, Landschaften, Bergschlösser, Wasserburgen, Seen gezeichnet und gemalt. Diese prächtigen Studien, die keiner weiteren Ausführung mehr bedürfen, benützt er mit Vorliebe als Hintergrund auf seinen Stichen und Schnitten. Er schneidet gleichsam die Blätter in Hälften, vorn komponiert er selbständig den Vorgang, schildert Madonnen, mythische und volkstümliche Gestalten. Eine Brüstungsmauer, ein Geflecht scheidet den Vordergrund ziemlich scharf vom Hintergrund ab, in welchem er seine Studien verwertet. So machen die Blätter häufig den Eindruck der Zusammensetzung. Nun begreifen wir auch die grössere Anziehungskraft des Hintergrundes auf den früheren Blättern, welche sich als die Frucht mit Liebe durchgeführter Studien offenbaren, während die Figuren des Vordergrundes oft eine gewisse Gewaltsamkeit im Übermass der Bewegung oder des Ausdrucks kundgeben, auch die Richtigkeit der Zeichnung zuweilen vermissen lassen.

Erst am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, als Dürer an die Schöpfung der grossen Holzschnittfolgen ging, treten die Skizzen und Entwürfe in ihr volles Recht. Hier ist die Komposition Dürers Eigentum. Die Masse der Blätter, die Anordnung der Szenen, die Stellung der Figuren, ihr Verhältniss zu einander, erlangten planmässige Überlegung. Die Entwürfe lehren ihn Fehler kennen, zeigen, worauf es vorzugsweise ankommt und lassen die Komposition allmählich reifen. Ohne das geringste Schwanken lebte sich Dürer in die Natur und den Zweck der Kompositionsentwürfe, welche während

der Arbeit in der Phantasie des Künstlers auftauchen, ein. Er beschränkte sie auf die Wiedergabe des Notwendigen und Unerlässlichen, er wusste, dass sie nicht für fremde Augen bestimmt sind, sondern den Künstler anleiten und weiterführen sollen. Ihr Reiz für den Beschauer beruht darin, dass wir die neuen Gedanken und Empfindungen, die Änderungen, die Dürer daraufhin mit der Komposition vornimmt, an ihrer Hand verfolgen können. So erweitert sich z. B. vor unseren Augen die Darstellung der Geburt Marias wirksam nach der malerischen Seite. Nach dieser Richtung hat Dürer natürlich sich stetig entwickelt, an Klarheit zugenommen.

Eine neue Aufgabe wird seiner Zeichenweise von 1504 an gestellt, als die richtigen Masse und Verhältnisse, die Proportionen seine Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, der nackte Körper der Hauptgegenstand seiner Beobachtungen wird. Der zweite Aufenthalt in Venedig bewirkte keine wesentliche Änderung in der Technik. Als er dagegen nach seiner Rückkehr 1507 an die Schöpfung der grossen Gemälde ging, erkennen wir gegen früher ein geändertes Vorgehen. Auf die ganz flüchtigen, meist verloren gegangenen Skizzen lässt er sofort die genauen, in mehreren Tönen ausgeführten Naturstudien folgen, so dass die Mittelstufe der Entwürfe verschwindet. Dadurch bereitet er in feiner Malerei eine vollständige Umwälzung vor. Man darf wohl sagen, dass er durch diese Zeichenweise den bisherigen Kunstsitten ein beinahe schroffes Ende bereitete. Jedenfalls ist seine innere Entwickelung zum Schlusse gekommen. . . . . . .

NACHWORT.

Als Anton Springer am 31. Mai 1891 starb, hinterliess er das Manuskript des „Albrecht Dürer“ vollständig druckfertig, hatte auch die Art der Drucklegung mit der Verlagsbuchhandlung vereinbart, sowie die Werke Dürers bestimmt, welche als Illustrationen in sein Buch aufgenommen werden sollten, und hatte auch die ersten Korrekturabzüge noch gesehen. Von den „Kritischen Anhängen,“ die nach seiner Absicht der Erzählung folgen sollten, ist nur die am Tage vor seinem Tode niedergeschriebene kurze Einleitung von ihm. Die weitere Untersuchung sollte an der Hand der Entwürfe die Entstehung des einzelnen Werkes zeigen. Leider haben sich im Nachlasse zu diesem Teil nur wenige Fingerzeige und Andeutungen, wie die Untersuchung zu führen sei, gefunden. Es war deshalb nur die einfache Zusammenstellung der Entwürfe und Studien möglich, welche Anton Springers letztem Werke von dem Sohne hinzugefügt worden ist.

Jaro Springer.

VERZEICHNIS

der

Studien und Entwürfe Dürers zu ausgeführten Werken.*)

I. Zu Kupferstichen.

Geordnet nach der Reihenfolge bei Bartsch, Peintre-Graveur, Band VII.

B. 1. Adam und Eva. 1504.
1. Adam. Federzeichnung. Wien, Albertina.
2. Eva. Federzeichnung. Albertina.
3. Eva. Federzeichnung. Oxford, Bodleiana.
4. Arm- und Handstudien zum Adam und ein Stück Landschaft. Federzeichnung. London, British Museum.
5. Adam und Eva. 1504. Federzeichnung. Prag, Ritter von Lanna. L. 173.
6. Apollo und Diana. Federzeichnung. British Museum. Vgl. unten B. 68.

B. 19. Christus auf dem Ölberg. 1515.
1. Federzeichnung. Paris, Louvre.
2. Federzeichnung. 1515. Albertina.
3. Studie zum Christus. 1515. Albertina.

B. 20. Der Schmerzensmann stehend.
Federzeichnung. Louvre.

B. 28. Der verlorene Sohn.
Federzeichnung. British Museum.

B. 36. Die grosse säugende Madonna. 1519.
1. Kohlenzeichnung (mit gefälschter Jahreszahl 1512). Albertina.
2. Federzeichnung. Albertina.

*) Vgl. Thausing, Dürer. — Ephrussi, A. Dürer et ses dessins. — Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen.

B. 37. Die Madonna von einem Engel gekrönt. 1520.
Federzeichnung, früher in der Sammlung Klinkosch in Wien.

B. 39. Die Madonna von zwei Engeln gekrönt. 1518.
1. Federzeichnung. London, Sammlung Malcolm. L. 94.
2. Studie zur Drapierung. Pinselzeichnung auf grün grundiertem Papier. 1508. Albertina.
3. Studie zu den Engeln mit der Krone. Federzeichnung. British Museum.

B. 41. Die Madonna mit der Birne. 1511.
Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 29.

B. 42. Die Madonna mit der Meerkatze.
Der landschaftliche Hintergrund („das Weiherhaus"). Zeichnung in Wasserfarben. British Museum.

B. 50. Der Apostel Paulus.
Federzeichnung. Prag, Ritter von Lanna. L. 177.

B. 68. Apollo und Diana.
Federzeichnung. British Museum. (S. oben B. 1.)

B. 70. Fünf Figurenstudien.
Studie zur halben Figur eines Mannes auf der linken Seite. 1514. Federzeichnung. Albertina.

B. 77. Die Nemesis oder die grosse Fortuna.
Federzeichnung. British Museum.

B. 79. Die Gerechtigkeit.
Federzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinet. L. 203.

B. 91. Der Dudelsackpfeifer. 1514.
Federzeichnung. 1514. Berlin, Kupferstichkabinet.

B. 98. Ritter, Tod und Teufel. 1513.
1. Federzeichnung. Mailand, Ambrosiana.
2. getuschte Federzeichnung, ebenda.
3. Federzeichnung. Florenz, Uffizien.

B. 102. Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg, „der kleine Kardinal". 1519.
1. Kohlenzeichnung. Albertina.
2. Federzeichnung. 1519. Bremen, Kunsthalle.

B. 103. Bildnis desselben, „der grosse Kardinal". 1523.
Silberstiftzeichnung auf weiss grundiertem Papier. Louvre.

B. 104. Bildnis Friedrichs des Weisen.
Silberstiftzeichnung auf weiss grundiertem Papier. Paris, A. Armand.

B. 107. Bildnis des Erasmus von Rotterdam. 1526.
(Kohlenzeichnung. 1520. Paris, L. Bonnat.)

[P. 109. Die Kreuzigung im Umriss, nicht von Dürer.
Vgl. J. Springer, Jahrbuch d. pr. Kunsts. 1887, S. 56.]

II. Zu Holzschnitten.

B. 17. Der Sündenfall (aus der kleinen Passion).
Federzeichnung. 1510. Albertina.

B. 53. Das Abendmahl. 1523.
Federzeichnung. 1523. Albertina.

B. 54. Christus auf dem Ölberge.
Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 26.

B. 59. Die Kreuzigung.
(1. Federzeichnung. Frankfurt, Städelsches Institut.
2. Christus am Kreuz. Kolorierte Federzeichnung. 1505. Albertina.
3 und 4. Der gute und der böse Schächer. Kolorierte Federzeichnungen. Albertina.)

B. 73. Das babylonische Weib (aus der Apokalypse).
Aquarellierte Federzeichnung. 1495. Albertina.

B. 80. Die Geburt der Maria (aus dem Marienleben).
Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 7.

B. 84. Die Heimsuchung (aus dem Marienleben).
Federzeichnung. Albertina.

B. 89. Die Flucht nach Ägypten (aus dem Marienleben).
Weiss gehöhte Pinselzeichnung auf grün grundiertem Papier. Venedig.

B. 93. Der Tod der Maria (aus dem Marienleben).
Federzeichnung. Albertina.

B. 94. Die Himmelfahrt und die Krönung der Maria (aus dem Marienleben).
1. Federzeichnung. 1502. British Museum.
2. Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 27.

B. 96. Die heilige Familie. 1511.
Federzeichnung. Albertina.

B. 107. Die heiligen Antonius und Paulus.
Federzeichnung. Braunschweig, Blasius. L. 141.

B. 114. Der heilige Hieronymus in der Zelle. 1511.
Federzeichnung. 1511. Mailand, Ambrosiana.

B. 119. Der Geissler. 1510,
Federzeichnung. 1510. British Museum.

B. 129. Die grosse Säule.
Aquarellierte Federzeichnung. British Museum.

B. 133. Der Schulmeister. 1510.
Federzeichnung. 1510. Florenz, Uffizien.

B. 136. Das Rhinoceros. 1515.
(1. Federzeichnung. British Museum).

B. 139. Der Triumphwagen des Kaisers Maximilian.
1. Federzeichnung. Albertina.
2. Kolorierte Federzeichnung. 1518. Albertina.
3. Federzeichnung. Dresden, Bibliothek.

(Der Triumphzug des Kaisers Maximilian.)
1—6. Reiter mit Trophäen. 1518. Federzeichnungen. Albertina.
7. Reiter mit Trophäe. Federzeichnung. London, Holford.
(8. Reiter mit Trophäe. Ausgestellt London, Grosvenor Gallery 1877—78, nach Ephrussi).

B. 147. Der Zeichner der Laute.
Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 71.

B. 148. Der Zeichner der Kanne.
1 und 2. Zwei Federzeichnungen. Dresden, Bibliothek.

B. 153 und 154. Bildnis des Kaisers Maximilian. 1519.
Kohlenzeichnung. 1518. Albertina.

B. 155. Bildnis des Ulrich Varenbüler. 1522.
Kohlenzeichnung. Albertina.

Passavant Peintre-Graveur III. Nr. 218. Bildnis des Eoban Hesse.
Silberstiftzeichnung auf grau grundiertem Papier. British Museum.

III. Zu Büchern.

Unterweisung der Messung. 1525.
1. Entwurf zu einem Siegesmonument. Federzeichnung. Bamberg, Bibliothek. L. 186.
2. Eine Kuh und zwei Schafe am Fuss eines Denkmals. Feder. British Museum.

3—5. Siehe die Holzschnitte B. 147 und 148.

Vier Bücher von menschlicher Proportion. 1528.

Federzeichnungen in Berlin, Kupferstichkabinet L. 11; Bremen, Kunsthalle L. 119 und 120; Albertina; Louvre; British Museum.

IV. Zu Gemälden

in chronologischer Folge.

Bildnis von Dürers Vater (?). Florenz, Uffizien.

Kohlezeichnung. British Museum.

Der Paumgartnersche Altar. Dresden, Gemäldegalerie.

Kolorierte Federzeichnung zum Mittelbild. British Museum.

Hercules im Kampfe mit den stymphalischen Vögeln. 1500. Nürnberg, Germanisches Museum.

Federzeichnung. Darmstadt, Grossherzogliche Sammlung. L. 207.

[St. Veiter Altar. 1502. St. Veit bei Wien.

Das Gemälde und die Entwürfe dazu in Basel und Frankfurt sind nicht von Dürer.]

Das Rosenkranzfest. 1506. Prag, Rudolphinum.

1. Die Hände des Kaisers.
2. Der heilige Dominikus.
3. Der betende Stifter links hinter dem Papst.
4. Der Kopf des musizierenden Engels.

   1—4. Weissgehöhte Tuschzeichnungen auf blauem Papier. 1506. Albertina.

5. Der Mantel des Papstes. Zeichnung in Wasserfarben. (Falsches Datum 1514.) Albertina.
6. Studie zum Christkind. Paris, Cabinet des Estampes.
7. Drei Engelsköpfchen. Ebenda.
8. Die Meister Hieronymus von Augsburg. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 10.

   6—8 in derselben Technik wie 1—4.

9. Engelskopf, vielleicht der Engel oben links neben dem Thron. Weissgehöhte Kohlezeichnung auf blauem Papier. Bremen, Kunsthalle. L. 114.

[10. Der knieende Donator hinter dem Kaiser. London, Holford. Nach Ephrussi.]

[11. Profilkopf des Kaisers. Kreidezeichnung. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 17. Zeichnung von Ambrogio da Predis, die Dürer als Vorlage diente und von Dürer mit der Aufschrift in Tinte: 1507 Maximilian und seinem Monogramm versehen wurde.]

Christus unter den Schriftgelehrten. Rom, Galerie Barberini.

1. Der Kopf Christi. Albertina.
2. Die Hände Christi. Braunschweig, Blasius. L. 137.
3. Die Hände eines Schriftgelehrten, ein Buch haltend. Ebenda. L. 136.
4. Die Hand eines Schriftgelehrten mit einem Buch. Albertina.

1—4. Weissgehöhte Pinselzeichnungen auf blauem Papier. 1506.

Adam und Eva. 1507. Florenz, Pitti.

1. Drei Figuren der Eva. Federzeichnung. 1506 und 1507. British Museum.
2. Eva. Federzeichnung. Ebenda.
3. Arm der Eva mit dem Apfel. Pinselzeichnung auf blauem Papier. 1507. Früher in der Sammlung Franck in Graz. L. 164.

Die Marter der Zehntausend. 1508. Wien, Belvederegalerie.
Federzeichnung. 1507. Albertina.

Der Hellersche Altar. 1509. (Vgl. Ephrussi, le triptyque d'Albert Dürer, dit le tableau d'autel de Heller.)

1. Figur des stehenden und aufwärtsblickenden Apostels Eph. Nr. 1. Berlin, K. Kupferstichkabinet. L. 19.
2. Kopf desselben Apostels. Ebenda. L. 20.
3. Kopf des Apostels Eph. 2. Ebenda. L. 22.
4. Kopf des Apostels Eph. 3. Albertina.
5. Kopf des Apostels Eph. 4. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 21.
6. Hand und Ärmel des Apostels Eph. 7. Albertina.
7. Füsse desselben Apostels. Früher in der Sammlung Franck in Graz. L. 165.
8. Kopf des Apostels Eph. 8. Albertina.
9. Hände desselben Apostels. Ebenda.
10. Ärmel und Mantel desselben Apostels. Ebenda.
11. Kopf des Apostels Eph. 10. Ebenda.
12. Hand desselben Apostels. Ebenda.

13. Selbstbildnis Dürers in ganzer Figur. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 23.
14. Hände Gott Vaters. Bremen, Kunsthalle. L. 116.
15 und 16. Mantel Gottvaters. Albertina.
17. Oberkörper Christi. Bremen, Kunsthalle. L. 115.
18. Mantel und Beine Christi. Louvre.
19. Einer der Engelsköpfe rechts von Christus. British Museum.

Weissgehöhte Pinselzeichnungen auf grün grundiertem Papier. 1508.

Das Allerheiligenbild (der Landauersche Altar). 1511. Wien, Belvederegalerie.

1. Lavierte und aquarellierte Federzeichnung. 1508. Paris, Herzog von Aumale.
2. Bildnis Landauers. Kreidezeichnung. 1511. Früher in der Sammlung Mitchell in London. L. 75.

Kaiser Karl der Grosse. Nürnberg, Rathaus.

Aquarellierte Federzeichnung in blau. 1510. Albertina. (Studien zu Krone, Schwert und Reichsapfel. Früher in der Sammlung Franck in Graz. L. 166—168.)

Bildnis Michel Wohlgemuths. 1516. München, Pinakothek.

Kreidezeichnung. Albertina.

Lucretia. 1518. München, Pinakothek.

1. Figur der Lucretia. Weiss gehöhte Pinselzeichnung auf grün grundiertem Papier. 1308. Albertina.
2. Arm der Lucretia. Dieselbe Technik. Ebenda.
3. Kopf der Lucretia. Weiss gehöhte Federzeichnung auf gelbem Grund. British Museum.

Bildnis des Jacob Muffel. 1526. Berlin, Gemäldegalerie.

Kreidezeichnung. 1517. Paris, Dumesnil.

Die Apostelbilder (die vier Temperamente). 1526. München, Pinakothek.

[1. Figur des heiligen Johannes. Weiss gehöhte Kreidezeichnungen auf grün grundiertem Papier. 1525. London, W. Russell nach Ephrussi.]

2. Kopf des Paulus. Kreidezeichnung auf braun grundiertem Papier. 1526. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 87.
3. Kopf des Markus. Dieselbe Technik. 1526. Ebenda. L. 72.

V. Zu Zeichnungen

in chronologischer Folge.

1. Maria in der Landschaft mit vielen Thieren. Aquarellierte Federzeichnung. Albertina.
   Federzeichnung. Braunschweig, Blasius. L. 134.
2. Grüne Passion. Zwölf weiss gehöhte Federzeichnungen auf grün grundiertem Papier. 1504. Albertina.
   a) Die Gefangennahme Christi.
      1. Federzeichnung. Mailand, Ambrosiana.
      2. Federzeichnung. Turin, Bibliothek.
   b) Christus vor Pilatus.
      1. Federzeichnung. Albertina.
      2. Federzeichnung. Paris, Dumesnil.
   c) Geisselung Christi.
      Federzeichnung. Ambrosiana.
   d) Dornenkrönung.
      Federzeichnung. Albertina.
   e) Kreuzabnahme.
      Federzeichnung. Florenz, Uffizien.
3. Kreuzigung Christi. Grisaille. 1505. Florenz, Uffizien.
   Federzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 15.
4. Der Kampf Samsons gegen die Philister. Weiss gehöhte Pinsel- und Federzeichnung auf graugrün grundiertem Papier. 1510. Berlin, Kupferstichkabinet. L. 24.
   Federzeichnung. Ambrosiana.
5. Die Auferstehung Christi. Dieselbe Technik wie Nr. 4. 1510. Albertina.
   Federzeichnung. Braunschweig, Blasius. L. 140.

VERZEICHNIS

der

im Text besprochenen Werke Dürers.

I. Kupferstiche

nach der Reihenfolge bei Bartsch, Peintre-Graveur VII.

II. Holzschnitte

nach der Reihenfolge bei Bartsch, Peintre-Graveur VII.

III. Bücher.

IV. Zeichnungen.

Basel, Museum.

Berlin, Kupferstichkabinet.

Braunschweig, Sammlung Blasius (früher Hausmann).

Bremen, Kunsthalle.

Florenz, Uffizien.

Seite

Pest, Museum.

Wien, Albertina.

Wien, Ambraser Sammlung.

Windsor Castle.

V. Gemälde.

Augsburg, Gemäldegalerie.

St. Veit bei Wien.

VERZEICHNIS DER ILLUSTRATIONEN.

(B. = Bartsch.) Seite

ALBRECHT DÜRER

VON

ANTON SPRINGER

MIT TAFELN UND ILLUSTRATIONEN IM TEXT



BERLIN

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

1892



